

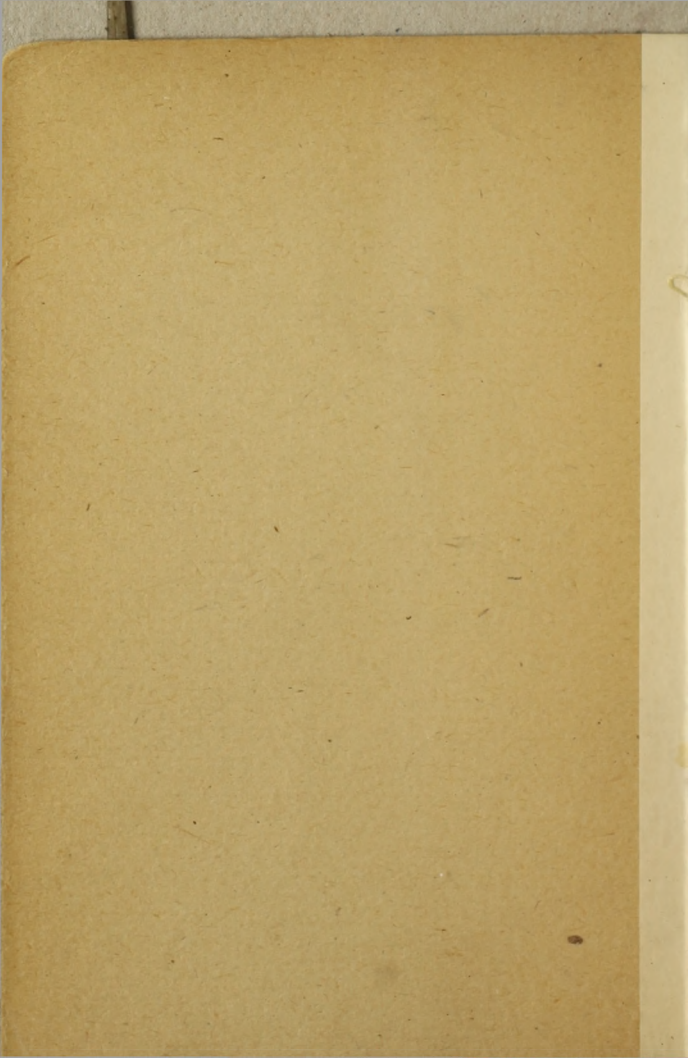
113292  
A MAGYAR SZEMLE  
KINCSESTÁRA, 33. SZ.

113292

AZ ANGOL IRODALOM  
KIS TUKRE

IRTA  
SZERB ANTAL

BUDAPEST  
MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG



angol. o. 153 / 33

AZ ANGOL IRODALOM  
KIS TŰKRE

113.292

=





A MAGYAR SZEMLE KINCSESTÁRA



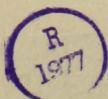
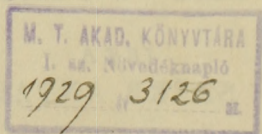
AZ  
ANGOL IRODALOM  
KIS TÜKRÉ

IRTA  
SZERB ANTAL



BUDAPEST, 1929  
KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

113292



A Magyar Szemle Társaság tulajdonában lévő „Old  
Kenntonian Style” anyadúccokkal szedte és nyomta a  
Fővárosi Nyomda Részvénytársaság

# AZ ANGOL IRODALOM KIS TÜKRE.

Az angol irodalom kezdete visszanyúlik abba az időbe, amikor a mai angolok ősei nem is beszéltek még tulajdonképpen angolul, hanem az ó-angol vagy angolszász nyelven, ami valahogy úgy aránylik az angolhoz, mint a latin a franciához. A régi angoloknak már Nagy Alfréd király korában fejlett kultúrájuk és irodalmi életük volt. Egy teljes eposz maradt ránk ó-angol nyelven, a primitív zordonságában nagyszerű Beowulf, továbbá számos lírai költemény, vallásos vers és főképp vallásos tárgyú prózai írásmű. A régi pogányvilág maradványai itt is csak igen kis mértékben őrződtek meg, ép úgy, mint Európa többi népénél; a keresztény évszázadok itt is írtották, vagy legalább is elkeresztényesítették a pogány emlékeket; a Beowulf ránk maradt szövege is már átesett bizonyos keresztény módosításokon. Mégis az angol nép kereszténység előtti arcát meg lehet ismerni az ó-angol költészet segítségével.

Az ó-angol irodalom egészben véve nem olyan, mint amit primitív vagy naiv irodalomnak lehetne nevezni. Szigorú és fejlett szabálytan írja elő a költői kifejezés módjait, és ezek igen távol állnak az egészen egyszerű, egészen természetes nyelvbeli kifejezéstől. Ez a költői szabálytan még az ó-angol prózán is megérezhető. Az ó-angol irodalomnak emlékei azt az érzést keltik fel, mintha egy régóta alakuló irodalmi tradíciónak a végső állomását őriznék meg egyöntetűségükben; sokkal inkább tudatos és sokkal inkább „klasszikus” alkotások, mint az angol középkor költői emlékei. Igazolni látszanak azt a művészetelméleti feltevést, hogy az ősi költészet nem kedvezett a közvetlen önkifejezésnek, hanem a költészet már kez-

detekor mindjárt erősen stilizált volt, mint a képzőművészet és a „természetesség” csak egy későbbi fok, hosszú kultúrális fejlődés eredménye.

Nevezetesen erős stilizáló hajlamot árul el az ó-angol költészet két alapvető formai sajátossága: az összetett szavak és az átvitt értelmű kifejezések kötelező használata. Szinte azt lehetne mondani, az ó-angolok nem tartották költőinek, hogy egy fogalmat a maga egy szóban elférő nevével nevezzenek meg, hanem kerestek helyette egy összetett szavas körülírást, ami sokszor csakugyan igen költői s igen képszerű volt. A testet csont-szobának nevezték, a szívet kincs-szobának, a gondolatot mell-kincsnek. Az ember neve föld-lakó, a király arany-adó, a tenger hattyú-út. A csata kard-játék és a vér harc-veríték. Ez a kifejezés-technika részint az ó-testamentomi nyelvre emlékeztet, részint pedig egészen modern törekvésekre, de semmi esetre sem arra, amit naív költészetnek szoktak nevezni.

Az ó-angol költészet hangulati alaptónusa bizonyos monoton melankólia, a végzethordozó északi tenger hangulata. A halál közelsége, örökös jelenléte egyetlen régi nép költészetét sem hatotta ennyire át. Vidámabb hangok, a Merry Old England hangjai, csak a normann hódítás, tehát a francia szellem bevonulása után kerültek az angol irodalomba.



## I.

### KÖZÉPKOR

A normann hódítás után az angol nyelvű irodalom hosszú ideig a megvetettek hallgatásába süllyed. Az előkelők meg sem értik, nyelvük a normann-francia és irodalmi igényeiket francia énekesek és krónikások elégítik ki. A papságnak, az egyetlen intellektuális osztálynak nyelve a latin. Az irodalmi művek, melyek a normann eredetű királyok uralkodásának első századaiból maradtak fenn, ennek a két nyelvnek valamelyikén vannak írva. Angolul csak kisszámú vallásos mű keletkezett.

A francia nyelvvel és francia szokásokkal együtt a fiatal, életlendülettel teljes francia irodalom is átköltözött angol földre. A normann lovagok az észak-francia dalnokok, a trouvèrek, elbeszélő dalait hallgatták. Ez a lovagi költészet egészen más szellemű volt, mint az ó-angoloké; az északi tengervidék szürkés, melankólikus színeit délibb nap világossága váltja fel, minden „blanc, clere et vermeil”, (fehér, világos és bíbor); az ó-angol halálközelség helyett feszítő élet, mely egyre csodákban és páratlan hőstettekben teljesedik. Az ember élete itt nem sors-adta küzdelem, hanem nagyszerű véletlenekkel átszótt kaland, lovagi játék.

Nagybritannia nemsokára maga is hozzájárult ahhoz, hogy mélyszimbólumú mondákba rögzítse a lovagság életérzését: egy normann pap, Geoffrey of Monmouth, 1135-ben megírta a Brittek Történetét latin nyelven és ezzel a művel

bevezette az irodalomba (ha ugyan nagyrészt nem maga teremtette), a breton mondakört, a középkor legköltőibb, legmélyebb és legtermékenyebb mondakomplexusát. A breton mondakör hőse Arthus, a legendás brit király és tizenkét lovagja, a Table Ronde, a kerek asztal lovagjai. Ehhez a mondához csatlakozott később Tristram és Isot, valamint a varázsló Merlin mondája és megannyi más.

Geoffrey of Monmouth krónikája az angolnyelvű irodalomra is szerencsés hatással volt. Ugyanis miután egy Wace nevű normann pap a krónikát lefordította francia versekre, Layamon, egy angol pap, kedvet kapott, hogy a francia fordítást lefordítsa angolra. Így keletkezett a Brut (1205, azért Brut, mert Geoffrey of Monmouth a középkorban szokásos nép-etimológiával a britteket a latin Brutustól származtatja). Layamon alliterációs költeményével indul meg a lovagi, a középgol epika, melyben alliterációs művek váltakoznak francia mintára rímekben írt költeményekkel.

Ez a lovagi epika főképp három tárgykörből táplálkozott: a breton monda Arthus királyról, feleségének, Guineverének, Launcelothoz való szerelméről, és főképp a Szent Grálnak, az egykor Krisztus vérért őrző titokzatos és csodatevő kehelynek a kereséséről szól; ebben a hosszú keresésben, mely csak a kiválasztott, tiszta lovag számára jár eredménnyel, a középkori lélek örök elvágódása találja meg legszebb szimbólumát. A francia monda Nagy Károly, Roland és a többi paladin története, a római monda alatt pedig Nagy Sándor és Trója mondáját kell érteni.

Az angol középkor igazi művésze, nagy összefoglalója Geoffrey Chaucer volt. (1340—1400.) Míg a többiek mind egy-egy társadalmi osztály és életfelfogás szűklátókörű reprezentánsai voltak, Chaucer volt Anglia első egyetemes költője. Erre a szerepre rendelte nemcsak derűs, szemlélődő természete, de élete is, mely különböző országokban és különböző miliókban játszódtott le. Chaucer polgári származású volt, de még fiatalkorában az udvarhoz került, mint apród és megnyerte a hatalmas John of Gaunt Lancaster-i herceg kegyét. Később diplomáciai célokból Franciaországban és Olaszországban járt és

személyes élményekben ismerte meg a latin népek kultúráját, mely költészetének ihletet adott. Hazajövet állami hivatalokat töltött be, melyek révén alkalma volt a legkülönbözőbb társadalmi osztályok életét megfigyelni. Ismerte a nyomorúságot is, pártfogójának halála után.

Chaucer egész irodalmi működése folytonosan tökéletesedő kísérletek sorozata, mígnem élete nagy művéhez, a *Canterbury Tales*-hez érkezett. Nehéz ma elképzelni, milyen hosszú és előtte járatlan utat kellett Chaucernek megfutnia, míg az allegorikus formáktól a közvetlen elbeszélés formájáig és míg a fikciótól a realitás széles ábrázolásáig eljutott, tehát amíg a konvenciókon áttörve, megtalálta önmagát. A *Hercegnő könyve*, *Troilus és Creseide*, a *Lovag meséje* ennek a fejlődésnek a főbb állomásai. Végre életének a delén túl, 1385 körül, hozzákezdett a *Canterbury Tales* (c.-i mesék) megírásához.

A *Canterbury Tales* versben van írva, a Chaucer által meghonosított tízsoros rímpárokban, mely *Heroic Couplet* néven az angol elbeszélő és didaktikus költészet alap-versformája lett. Keretes elbeszélés, mint Boccaccio *Decamerone*-ja. A keret meséje szerint egy londoni vendéglőben összegyűl huszonkilenc zárandok, akik Canterburybe készülnek Becket Tamás sírjához. Hozzájuk csatlakozik harmincadiknak a vendéglős, aki azt az ajánlatot teszi, hogy az utazás unalmának enyhítésére mindenki mondjon el két történetet odafelé menet és kettőt visszafelé jövet. Aki a legszebb történetet mondja el, azt a vendéglős a többi költségén megvendégeli, mikor visszaérkeznek Londonba. Az egész mű tehát 120 elbeszélésből állott volna, de Chaucer nem fejezhette be, még odáig sem jutott, hogy mindenki egy történetet elmondott volna, mert halála véget szakított költeményének.

A *Canterbury Tales* már a keretben lényegesen különbözik a *Decamerone*-tól, a Navarrai Királyné meséitől és a műfaj többi nagy képviselőjétől. Ezeknél ugyanis az elbeszélők meglehetősen uniformizált udvari emberek, akiknek a jelmeze nem is fontos a mű szempontjából, csak az, amit mondanak vagy mesélnek. Chaucernél viszont, hála a költő nagy



emberi érdeklődésének, a keret fontosabb, mint az elbeszélések: eleven alakok szájába adja a mesét és a mese által is alakjait akarja jobban jellemezni. Realisztikus társadalomrajza számára kitűnő alkalomnak bizonyult egy zárandok-társaság leírása; itt ugyanis Anglia valamennyi társadalmi osztályát megidézhetette, egy-egy reprezentáns alakjában. A *Canterbury Tales* legértékesebb része tehát maga a keret; itt rajzolja le Chaucer páratlan éleslátással a különböző társadalmi osztályok ruházatát, szójárását, emberi természetét. A keretet nem is ejti el az elbeszélés folyamán; emberei minduntalan közbeszólnak, véleményeket mondanak és így önmagukat jellemzik.

És ebben áll Chaucer jelentősége nemcsak az angol, hanem az egyetemes irodalomban: a középkor fikció-tisztelete, allegóriákba és fantasztikumokba vesző romantikája után ő hozta haza elsőül a költészetet az emberlakta föld realitásához. Őt lehet a realizmus megalapítójának tekinteni, még pedig a művészi realizmusénak, mert emberlátása nem áll semmiféle politikai vagy morális cél, szatíra vagy oktatás szolgálatában: ő az, aki az életet és az embereket először írja le önmaguk kedvéért, mert az okos ember számára olyan mulatságos a sokféleségük és mert olyan jó élni ezen a világon. Az *Ile de France* derűs nyugalma jön át Chaucerrel a zord Angliába és az újkor ember- és életszeretete, a dolgok sokféleségén való áradó öröm vonul be vele az irodalomba. Ilymódon Chaucer is kétfelé néző jelenség, mint a középkor nagy olasz összefoglalói; az angol középkor legnagyobb költője, nyelvénél és tárgyánál fogva, egyúttal azonban az első modern angol költő is, életérzésének erejével.

Chaucerrel lezáródik a közép-angol irodalom fejlődése. Chaucernek sok utánzója akadt a XV. század folyamán, különösen Skóciában, melynek angol nyelvjárása, az észak-angol vagy Scots, ebben az időben vált irodalmi nyelvvé; de egyik utánzó sem tudta megközelíteni Chaucer igazi értékét, életlátásának derűs humanitását.

A XV. századot az angol irodalom „terméketlen korának” nevezik; a politikai viszonyok sem kedveztek az iroda-



lomnak: ez a század a Piros és Fehér Rózsa, a York és Lancaster-ház hosszú harcának kora, melynek véres héroizmusát Shakespeare dicsőítette meg később. Ezekben a harcokban a hűbéri főnemesség kezéből kihull a hatalom és a királyéba megy át, aki immár a XIV. századtól kezdve erősödő polgárságra támaszkodik.

Csak egy angol könyv keletkezett ebben a században, mely fennmaradt és termékenyítően hatott tovább: Sir Thomas Malory La Morte d'Arthurja; próza-regény, mely összefoglalja Arthur király kerekasztalának és a Szent Grál keresésének kiterjedt mondáit. Ez a könyv egyszerűen nemes, akaratlanul is szimbólumokat sejtető prózájával és fikciójának beláthatatlan anyagával az angol költészet egyik legfőbb forrásmunkájává lett.

Egy másik kezdet, ami később válik jelentékennyé: ez a kor a keletkezési kora a nagy angol balladáknak, melyeket Percy püspök a XVIII. században összegyűjtött és általuk a romantika egyik megindítója lett. Ezek a balladák hozzánk különösen közel állnak, mert XIX. századi költőink, legkivált Arany János, szerették őket és hatásuk alatt fejlesztették ki a magyar ballada-költészetet. A legszebbek egyikét, a Sir Patrick Spens-et maga Arany János fordította le. Legrégibb és leghatalmasabb közöttük a Chevy Chase, kis éposz a tragikus vadászatról a skót és angol határon, ahol ellenséges főúri családok között folyton dúlt a harc. Egy külön ballada-kör hőse Robin Hood, az angol Rózsa Sándor, a jólelkű és igazságos rablóvezér.

## II.

### XVI. SZÁZAD (AZ ANGOL RENAISSANCE)

A terméketlennek mondott XV. század bizonyos értelemben az angol irodalom legtermékenyebb százada volt: nem hozott ugyan létre nagy szellemi termékeket, de a későbbi

angol századok virágzása ekkor kezdett csírázni, a polgárháborúk és a dekadenciába hulló középkori intézmények vulkanikusan termékeny talajában. Az előbb említett kezdeteknél sokkal fontosabb volt, hogy ekkor honosodott meg angol földön az a két intézmény, mely a modern korban az irodalmi élet vehikuluma: a könyvnyomtatás és a színház. Mindkettő kezdetétől fogva a humanizmus szolgálatában áll és nekik köszönhető, hogy a renaissance szelleme oly nagy arányban, a nemzet egész életét áthatva, elterjedhetett Angliában.

A renaissance elsősorban az antik kultúra újjáéledését jelenti és legprímérből megjelenési formája mindenütt a humanizmus volt, az antik emlékek megelevenítésével foglalkozó tudomány. Anglia is nagy mértékben hozzájárult a humanisztikus studiumok felvirágzásához, Rotterdami Erasmus második hazája volt és angol volt Morus Tamás, a humanisztikus kultúr- és állam-ideál tisztahitű megrajzolója. (Utópia-jában, 1516, latin nyelven.)

De az antik műveltség a kor számára voltaképen mégis csak eszközi értékű volt; az antik lélek nem éledt újjá, a szellemtörténetben semmi sem támad fel igazán halottaiból; az antik irodalom ismerete hozzásegítette a kort, hogy megszabaduljon a gondolkodás, a kifejezés és az élet régi középkori konvencióitól, a még régibb segítségével, és új formákat találjon. Ebből a nagy formarombolásból, ami egyúttal formateremtés is, származik a kor páratlanul friss, fiatalos hangulata; mindenki első abban, amit csinál; hajók először kötnek ki ismeretlen szigetekre és gondolkozók először bukkannak világokat feltáró új módszerekre; minden emberi és szellemi aktivitást az ujság csak egyszери varázsa hat át.

A felszabaduló kor a szenvedélyek kora. Akik megszokták az angolt flegmatikusnak tartani, azoknak különös elgondolni, hogy ez a nép a XVI. században az európai kultúra legszenvedélyesebb, legeruptívabb népe volt; hogy az angolok olyanfajta lélekkel mentek a színházba, mint a spanyolok a bikaviadalra, hogy az angol költészet érte el az igazi páthosz és kifejezésbeli erő legmagasabb lehetőségeit. Az angol flegma

nem eredendő hidegség, hanem évszázadok vérré vált fegyelme; de a XVI. században, amikor a középkor vallási fegyelme már nem és az újkor társadalmi fegyelme még nem hatott, az angol mintegy szabadjára engedte magát, kárpótlásul a volt és eljövendő századokért.

A renaissance Angliába egymást követő udvari ünnepekkel köszön be, mintha a hétköznapiakat meg akarnák szüntetni. A chauceri öröm a dolgok sokféleségén általánossá válik; az öröm, hogy színek, emberi jellemek, könyvek és történelmi adatok, különböző állatok és országok vannak, hogy a nyelv szavainak véghetetlen a sokfélesége, — ez az érzés dominálja a század irodalmát.

Ennek a kiszélesedett életérzésnek az első nagy kifejezője Edmund Spenser (1552—1599). Az Erzsébet-kor előkelő oldalának tipikus reprezentánsa: ízig-vérig udvari ember, aki a verset az előkelők könnyedségével és elfogulatlan-ságával kezelve, az angol költészet első és egyik legnagyobb formaművésze, a modern angol verselés megalapítója. Egész költészete Erzsébet királyné szolgálatában áll: Augustus óta és XIV. Lajosig nem volt uralkodó, aki a költészetet annyira inspirálta volna, mint a „szűz királynő”, a szonettek büszke Cynthiája, kinek minden költőtől kijárt a szívesen adott hó-dolat.

Spenser a legnagyobb énekese az Erzsébet-kor heroizmusának. Ez az idő, amikor Anglia a Nagy Armada leverése által a tengerek ura lesz, az igazi angol honfoglalás kora. Az idő megfelelt egy angol hősköltemény megírásának; mintául ott volt Spenser szeme előtt Ariosto; ifjúkorának pásztori költészete után hozzáfogott a Faerie Queene (Tündérkirálynő) éposz megírásához és húsz évig dolgozott élete főművén.

A Faerie Queene semmiféle nyelvre nincs lefordítva és tulajdonképen nem is lehet. Páratlan szépsége nyelvi szépség; nyelvének hasonlíthatatlan gazdagsága a legszebb kifejezője az angol renaissance ujjongó örömének a teremtetett dolgok sokfélesége fölött. Mint a világban egymás mellett titkos harmóniában állnak a legkülönbözőbb létezők, úgy váltogatják Spenser verseiben egymást a különböző eredetű szavak és ki-



fejezések: tudatos archaizálásai, Chaucer-reminiscenciái latinos rétori szélességgel, franciás kifejezések ragyogásával és a renaissance-olasz komolyságával váltakoznak; az angol nyelv határtalan felvevő képessége és akkori kialakulatlan állapota megengedte, hogy olyan nyelvet konstruáljon, mely már pusztán nyelviségénél fogva is a Tündérkirályné birodalmába vezeti az olvasót. A rendkívül összetett nyelvet az angolban később annyit utánzott Spenser-stanza (a, b, a, b, b, c, b, c, c) teljes csengésű melódiája teszi egységessé.

A Faerie Queene a költő szándéka szerint erkölcsnevelő allegória; de éppen allegória-volta a legkevesbbé sikerült. Eredetileg azt a címet akarta adni neki: Pageants (így hívták az akkoriban divatos szekér-színpadokat, melyeken festett háttér előtt allegorikus öltözetű, szavaló és éneklő színészek vonultak fel, mint ma a nizzai karneválokon). Ez a cím tökéletesen kifejezte volna Spenser igazi művészi szándékát: a költészetben dekoratív és festői képeket vonultatni fel. Nyelvi szépségén kívül képfantáziája a legnagyobb értéke.

A nyelv azóta meg nem közelített gazdagsága és festőisége adja meg az Erzsébet-kori lírai költészet magában álló szépségét is. Az angoloknak a zenei érzéke kevés, ábrázoló művészetük pedig ebben az időben még nem volt, a renaissance-levegő minden esztétikai rajongása mintha ebbe a lírai virágzásba ömlött volna. A népdalból kinőtt dalformán kívül a szonett-ciklusnak volt nagy divatja. Ezek a szonett-ciklusok legerősebb kifejezői az új költői önérzetnek, méltóság-tudatnak. Teóriában ez a tudat a renaissance új-platonizmusából nő ki: minthogy a Szépség az Idea, az Érték ruhája, szimbóluma ezen a földön, a költő, a Szépség dicsőítője és ábrázolója, szent és magasztos hivatást teljesít. A költői nyelvnek ennek megfelelően el kell különülnie a hétköznapi nyelvhasználattól, megtisztult-ideálissá kell válnia. Így kezdődik el a szonett-költőknél az a törekvés, hogy az angol költői nyelvnek olyan zárt és külön stílust adjanak, mint ahogy stílus a gótika vagy a barokk; ez a törekvés Miltonnal valósul meg. Shakespeare szonettjeibe belevitte a tragikus szenvedélyt és ezzel emelkedett kortársai fölé.



A kor nagy nyelvkultúrája nem volt ment túlzásoktól sem: John Lily (1554—1606) 1579-ben kiadta *Euphues*-ét, egy didaktikus regényt, melynek hőse azzal hódítja meg imádottja szívét, hogy a spanyol és olasz divatköltők mintájára állandóan „*concetti*”-ekben, hasonlatokban és antitézisekben beszél. A könyv hatása óriási volt; Lily megalapította az *euphuizmust*, a *cikornyás beszédmodort*, az irodalmi barokkot, melyet Shakespeare sokat gúnyolt, de maga sem tudta egészen kivonni magát a hatása alól.

Az angol renaissance legmagasabbrendű értékeit a dráma területén hozta létre. Angliában is az egyházi szertartásokból eredtek a színjátszás kezdetei, mint a Nyugat többi országában. Ezeket a kezdeteket nem ismerjük, ismerjük azonban a középkorból megmaradt, vallásos tárgyú, de immár világi személyek által előadott *misztérium-játékokat*. Angliában ezeket a színdarabokat *Miracle-play*-nek, csoda-játéknak nevezték; legnevezetesebbek a Wakefieldben, Chesterben, Coventryben és Yorkban előadott *miracle-play*-k ráánkmaradt gyűjteményei. Előadásuk már fejlett színpadi kultúrát követelt; a színpad festői díszletei, a kosztümök gazdagsága, a kísérő zene és a szenzációt ígérő látványosságok iránt, mint a kivégzések, díszes felvonulások, stb. már a középkori angolnak is erős érzéke volt.

A *misztérium-drámák* már sok elemet rejtettek magukban, melyek a későbbi színházi fejlődés folyamán értek meg teljes jelentőségüvé; a népi angol humor, mely Shakespeare művészetének egyik fontos alkotó eleme, széles helyet foglalt el ezekben a szent történetekben: az *Evangélium* római katonáit lármás és hencegő angol katonáknak játszották meg, *Mária Magdolna* illatszervásárlása a népies alkudozásmód karikatúrájává lett és a *misztériumok* mindig póruljáró ördöge a *clown* ősének tekinthető. Mindazonáltal az átmenet a *misztérium* és világi színjáték közt még nincs felderítve.

Bizonyos fokig átmenetet képeznek az úgynevezett *Morality-play*-k a XV. században, amikor a középkor kedvelt allegóriái kiszorították a színpadról a passió szereplőit és a mártírokat: a moralitás szereplői a Bűn, a Hit, a Halál, a

Gazdag, stb., a jellem-alakok ősei, mert a konkrét itt az absztraktból fejlődött, a Részegesség színpadi figurájából lett a Részeges ember alakja. Legszebb Morality-play az *Everyman* (Akárki), a gazdag ember és a szegény Lázár legendájának egy feldolgozása, mely Hugo von Hofmannsthal német felújítása révén a modern színpadokat is meghódította.

A népi humorhoz és az allegorizáló hajlamhoz a XVI. század folyamán még egy stílus-alkotó elem csatlakozott; a humanisztikus kultúra, a latin színdarab megismerése. Az első „szabályos” színdarabot, amelyből az egyházi és morálizáló színjáték kellékei hiányoztak, egy humanista pedagógus írta, *Nicholas Udall*, ez a színdarab a *Ralph Roister Doister* (1541), Plautus Miles Gloriosus-ának az angol variánsa. Bizonyos fokig a reformáció is hozzájárult az angol dráma kialakulásához: *John Bale* (1495—1563) volt az, aki a színpad propaganda-fontosságát felismerte és felhasználta *King John* (János király) c. darabjában. Ez a mű átmenet a moralitás és a shakespearei „história” között: allegorikus és történelmi alakok szerepelnek benne, János királyt a Színlelés elárulja, a Lázadás fenyegeti; a darab erősen az egyház ellen irányul.

Mindezeknek a stílus-alkotó elemeknek a hatása alatt keletkezett az első angol tragédia, a *Gorboduc* (1562), szerzői *Thomas Sackville* és *Thomas Norton*. A *Gorboduc* még merev és színszerűtlen konstrukció, de benne már megvan a legtöbb mozzanata annak a dráma-sorozatnak, mely Shakespearehez vezet. Hangneme már a Senecától tanult, Plutarchos által inspirált klasszikus páthosz, az angol dráma stílusa, mely a későbbi francia klasszikus drámáétól már a *Gorboduc*-nál is különbözik nagyobb színessége, nyelvgazdagsága, fantáziájának merészsége által. Tárgyát a *Gorboduc* már a krónikákban feljegyzett angol őstörténetből meríti, hogy ezzel is kifejezze a kor nagy nemzeti önérzetét. Ezt is már intenzív, de rejtett aktuális politikai tendencia hatja át, mint a későbbi darabokat. Versformája a *blank verse*, Shakespeare formája.

Az új dráma új színpadot kívánt. Az angol dráma első színháza a korcsmaudvar volt: maga az udvar volt a nézőtér,

az emeleti szobák ablakaiból néztek ki az előkelő emberek. Az udvar egyik oldalán volt felállítva a színpad; a mögötte levő szoba ablakában játszódtak le a házban történő jelenetek, a fölötte levő erkélyen pedig a hegyen, az égben, a levegőben történők. Ez a beosztás megmaradt akkor is, mikor 1576-ban megnyílt az első színház, melyet rövid időn belül sok más követett. A színpad hátsó részén egy benyíló volt, függöny-nyel elkerítve, a szoba számára. (Függöny egyébként nem volt, ezért viszik ki a halottakat a Shakespeare-darabokban.) Megmaradt az erkély is; a korcsmaudvar helyét a földszint foglalta el, itt tartózkodott a köznép az előadás alatt, az előkelőek számára a körülfutó galéria, a páholysor volt fenn-tartva. Díszletek alig voltak ezekben a nyilvános színházak-ban (a főurak magánszínházaiban voltak), ezért jelölik meg a Shakespeare-jelenetek bevezető sorai mindig a helyet, ahol lejátszódnak. A kosztümök igen gazdagok, mert a színészek a főurak levetett ruháit hordják. A színészek társadalmi hely-zete igen furcsa: a puritánizmus felé hajló polgárság kiközö-síti, viszont a főurak melegen pártfogolják őket, minden színészcsapat egy-egy hatalmas úr „szolgáinak” hívja magát. Színésznők nincsenek, a női szerepeket fiúk játsszák.

Ezekben a keretekben virágzik ki az Erzsébetkori angol dráma, egy páratlanul gazdag színműíró-nemzedék, melynek tagjai közt Shakespeare egyáltalán nem magában álló jelen-ség, csak a legnagyobb a nagyok között, a többiek működé-sének nagy összefoglalója, kinek hírneve a kisebbekét el-homályosította. Ami a többiekben nagy, mind Shakespeareben glorifikálódott. A legkiválóbb volt köztük Christofer Marlowe (1564—1593), aki korának egetverő szenvedélyét, féktelen életakarát elsőül öntötte művészi formába. Tamburlaine-jében a hatalom, Máltai Zsidó-jában a gazdagság, Doctor Faustus-ában a mágikus tudás gigászi vágyát örököltette meg; alakjai valahányan nagyobbak az életnagyságnál; páthosza emberfölötti páthosz: heroikus korának végsőig izgatott lé-legzetvétele. Marlowe-ban már a Shakespeare-ével nagyon ro-kon életérzés vibrál, de még nem találta meg a művészi for-mát, mely a káoszt harmóniává nemesíti.



William Shakespeare (1564—1616) életét nem borítja akkora homály, mint amilyenben a romantikus felfogás szeretne látni. Apja Stratford-on-Avon városának jómódú polgára volt, később tönkrement. Stratfordban járta Shakespeare azt a kevés iskolát, amit végzett; korához viszonyítva igen olvasott ember volt, de műveltségét nem iskolai úton szerezte. Korán megnősült, feleségül véve a nála tizenegy évvel idősebb Hathaway Annát, kitől <sup>három</sup> négy gyermeke született. Szülővárosából állítólag azért távozott, mert vadorzáson érték. Londonba ment, ahol színházi pályafutását a legalacsonyabb színházi munkák végzésével kezdte meg. Fokról-fokra lett színésszé, rendezővé és íróvá. Irodalmi tanonc-éveit darabok átalakításával és kollaborációval töltötte; legrégibb darabjairól nem lehet megállapítani, mekkora bennük az ő része. Később ünnepelt drámai szerző lett, kire íróársai irigységgel és gyűlölködéssel tekintettek. Anyagilag is nagy eredményeket ért el: a Globe-színház társtulajdonosa és igazgatója volt, annyit tudott félretenni, hogy földet vásárolt magának Stratford közelében és 1611 körül búcsút mondvá a színháznak, visszavonult szülővárosába.

Shakespeare életének egyszerűsége, prózaisága régóta arra csábította az embereket, hogy műveinek igazi szerzőjét ne ő benne, hanem egy kalandosabb, előkelőbb életű kortársában keressék. A leghelterjedtebb feltevés az, mely lord Bacont jelöli meg a Shakespeare-drámák szerzőjéül; a legszellemesebb Bernard Shawé, aki szerint ezeket a darabokat nem William Shakespeare írta, hanem egy másik ember, aki ugyanakkor élt és szintén William Shakespeare-nek hívták.

Shakespeare élete műve több periódusra oszlik időrendben és egyúttal az egyes periódusokba tartozó művek milyensége szerint is. Első korszakában ő is önállótlan volt még, mint minden költő pályája kezdetén. Egyfelől a kortársak drámái, különösen Marlowéé, és a korabeli publikum izlése még nagyon befolyásolták: ez a szenvedélyes század feltétlenül megkövetelte a véres és hátborzongató effektusokat, különös és kegyetlen gyilkosságokat, ijesztő szellemjelenéseket és a szenvedélyek embertelen teljességét. Shakespeare később sem



vonta ki magát a közönség követelései alól, de első darabjai (*Titus Andronicus*, VI. *Henrik I.*, II. és III. rész) írásakor még nem ismerte későbbi művészete legnagyobb titkát, hogy hogy lehet a legnyersebb adottságokat is a művészet legmagasabb szintjéig megneemesíteni. Maga is érezte, hogy ezek a darabok őt a művészet és a társadalom alacsonyabb rétegei felé vonják, holott ő művészelkének minden vágyával az előkelő, a magasrendű felé vonzódott, barátjának, lord Southamptonnak környezete és arisztokratikus életformái felé. Az ő megnyerésükre írta elbeszélő költeményét, a *Venus and Adonis*-t; célja volt megmutatni, hogy nem közönséges színpadi mesterember, hanem igazi, kultúrált költő; ezért írta első vígjátékát, *A Tévedések vígjátékát* az antik, plautusi minta szerint, hogy megmutassa humanisztikus képzettségét, továbbá *A Két Veronai Nemest*, és főképp a *Felsült Szerelmeseket*, melyben az ellenkező túlzásba esett, mint első darabjaival: túlságosan is magáévá tette az akkori előkelő világ szellemeskedő, cikornyás, euphuisztikus stílusát.

De azután megtalálja azt a formát, melyben ki tudja elégiteni a kor szenzáció-vágyát és egyúttal a maga heroikus-arisztokratikus fantáziáit is: a „história” vagy királydráma formáját. A királydrámák nem tragédiák: széles, drámai intenzitású époszok, melyekben az angol századok minden vad héroizmusa tombol: *II. Richard*, *III. Richard*, *János király*, majd későbbi lehigadtabb korszakából a humorral átítatott *IV. Henrik I.* és *II. része*.

A históriákkal egyidejűleg a lírai, a szerelmi szenvedélyt is drámába önti *Romeo és Juliá*-ban, egyetlen drámájában, melyben a szerelem a legfőbb mozgató erő. A *Szentivánéji álom* Shakespeare első kirándulása a mese-erdőbe, melynek tündérlakóival ő volt legjobb barátságban a világirodalomban.

Második alkotási periódusában írta (1596—1601) a *IV. és V. Henriken* kívül nagy vígjátékait: *A Velencei Kalmárt*, *A Makrancos Hölgyet*, *A Windsori Víg Nőket*, a *Sok Hűhó Semmiért*, az *Ahogy Tetsziket* és a *Vízkeresztet*. Ez a kor úgy látszik Shakespeare életének legderűsebb, legnyugodtabb korszaka volt: a közönség ízlését, ami népies humort, mulat-

ságos figurákat és látványosságot kívánt, tökéletesen össze tudta egyeztetni saját lírájával, mely a vígjátékok mese-kastélyainak finom légkörébe vonta.

Harmadik korszaka (1601—1608) a nagy tragédiák korszaka. Azt lehetne gondolni, hogy a két periódus között valami nagy válságon mehetett át, ami világfelfogását marandóan tragikussá tette; de lehet, hogy ez csak egyszerűen férfivá érésének, a dolgok sötét valóságához való elérkezésének természetes következménye volt. Ekkor írta a Julius Caesart, Coriolanust, Antonius és Cleopatrát, melyekben Plutarchos latin világához fordult tárgyért; a Hamletben, Machbethben és Lear királyban az ősmondák világát támasztotta fel, Othello pedig újra az olasz renaissance tárgykörébe vezet. Ebben a periódusában csak két vígjátékot írt: a Troilus és Cressidát és a Szeget szeggel-t, ez utóbbi közelebb áll a tragédiához. Pesszimizmusa tetőfokát az Athéni Timon-ban érte el.

Utolsó periódusának színművei (Pericles, Téli rege, Cymbeline, A vihar) nem számítva a VIII. Henriket, ezt az alkalmi darabot, valamennyien abban a tragédián és komédián, szenvedésen és realitáson túl fekvő mesevilágban játszódnak le, ahol Shakespeare mindig a legotthonosabban érezte magát és ahova úgy látszik ekkor, megbékélve a világgal, végkép hazatalált. Költői attitűdje ekkor már a varázsló Prosperoé, aki rezignált nyugalommal parancsol a szellemeknek, mígnem varázspálcáját önként széttöri.

Shakespeare művének értékére vonatkozólag az egykorúak különbözőképp vélekedtek. Voltak nagyon lelkes tisztelői; de a legtekintélyesebb írók, az egyetemek kultúrköréből kinőtt színpadi szerzők, megvetették, mint szellemi parvenüt, autodidakta műveltségéért; Ben Jonson elismerte tehetségét, de úgy vélte, hogy nem tudott eléggé uralkodni szertelen fantáziáján. A XVII. században Shakespeare darabjai még éltek az angol színpadon, de értékükről nem volt a kornak nagy véleménye. A XVIII. századtól kezdve Shakespeare tisztelete egyre növekedett és tetőfokát a romantikával érte el. A nagy romantikus kritikusok konstruál-

ták meg azt a Shakespeare-képet, ami a köztudatban mindmáig él.

Ma, amikor a romantikus művészetfelfogást minden szempontból revízió alá veszik, hogy meggyökerezett tévedéseit helyreigazítsák, Shakespeare képét sem lehet a konvencionális módon, a sokszor hallott formulák újra ismétlésével megrajzolni; az irodalomtörténetíró első feladata, hogy tiltakozzék bizonyos általánosan elfogadott tévedések ellen.

A romantika Shakespeare-t fegyverül használta fel a klasszicizmus elleni harcában, ezért minden különösebb skrupulus nélkül Shakespeare-t romantikusnak minősítette és belemagyarázta Shakespeare-be azokat az értékeket, melyek a romantika legfőbb ideáljai voltak. Így nevezetesen a *pszichológiai ábrázoló készséget*: így keletkezett az a tétel, hogy Shakespeare a világirodalom legnagyobb „jellemrajzolója”, továbbá a *filozófiai elmélyedést*: ebből ered az a babona, hogy Shakespeare darabjainak mély és rejtett szimbolikus mondanivalójuk van.

Az igazi Shakespeare-t a jellemrajzolás csak igen kis mértékben foglalkoztatta: csak olyankor, amikor egy humanisztikus, theophrastosi értelemben vett jellemet akart rajzolni; — tehát amikor egy komikus figurát konstruált valamely mulatságos emberi tulajdonság külső jegyeinek összességéből; ilyen „jellem” Falstaff, a melankolikus Jacques, Polonius stb.; ezek is mindig mellékalakok és különben itt sem bocsátkozott lélektani mélységekbe. Mint igazi drámaíró, nem is érdekelte őt a lélek belső élete, hanem csak ami szavakban és gesztusokban belőle megnyilvánul. Nagy figurái, Hamlet, Macbeth, Brutus pedig egyáltalán nem „jellemek”, annyira nem jellemek, mint amennyire Michelangelo freskói nem „életképek”. Hogy alakjai lélektanilag igazak (ha nem is mindig), az Shakespeare művészetének az egyik természetes eredménye, de nem a célja. Shakespeare-nek, a világirodalom legnagyobb drámaírójának, a célja mindig drámai cél volt, a végsőig feszítés és a katarzis. Ezt a célt nem lehet „jellemzéssel” el-



érni, a jellemzés kis jellemző adatok megfigyelését és összeállítását, aprólékos részletmunkát követel meg. Bizonyos, hogy sok geniális apró megfigyelés van Shakespeare darabjaiban; de méltatlan dolog munkájának kolosszusát ilyen apróságokért dicsérni; és pszichológiai éleslátás, elmélyedés szempontjából nagyvonalú, klasszikus alakjai nem is vehetik fel a versenyt a nagy regényírók, Stendhal, Dosztojevszkij vagy Proust embereivel.

Hasonlóképpen áll a dolog Shakespeare mélységével. A világirodalom nagyjai közt alig akad még egy, akinek oly kevéssé lett volna filozófiája, világnézeti tartalma, mint Shakespearenek. Alakjai szájába sohasem adott más igazságokat, mint amelyek az emberiség közkincsét alkották már az ő korában is és ezeket sem ő mondta, hanem az alakjai. Rejtett bölcseséget is hiába keresni sorai mögött; tudósok életüket töltötték Hamlet-magyarázással, de minden eredményük csak belemagyarázás volt, mert Hamlet nem akar többet jelenteni, mint amennyit szó szerint jelent: egy egyszerű tragédiát, aminek semmiféle tanulsága nincsen. Hogy Shakespeare drámái mögött mindegyre titokzatos és mérhetetlen mélységeket érzünk, az nem azért van, mintha valami mélységes gondolat rejtőzködnék mögöttük, hanem azért, mert a tökéletes költői forma varázsa, a Shakespeare-darabok páratlan költőisége és drámaisága, feltárja előttünk, ködös sejtelemként, az emberi léleknek, önönmagunknak beláthatatlan mélységeit.

A romantika belső művészeti szándéka legfőképpen a regényre irányult, hiszen a mozgalom neve is a román-ból, a regényből ered. Nem lehet csodálkozni tehát, hogy a romantikusok mintaképükben, Shakespeareben is regényírói kvalitásokat tiszteltek: lélektani és gondolati mélységeket. Holott Shakespeare igazi értékei drámai és lírai értékek, semmi sem áll olyan távol tőle, mint a regényszerű.

A dráma értékét intenzitása adja meg. Az intenzitás Shakespearenél elsősorban a drámai nyelv roppant feszítő erejét jelenti: a hasonlatokkal, merész képekkel, legigazibb pátosszal átfűtött dikció, különösen a nagy tragédiákban, szét-



veti a mondatok és verssorok korlátait, folytonosan érezzük, hogy egy hajsza választ el a robbanástól, a katasztrófától és így már a nyelv megteremti azt a „tragikus atmoszférát”, ami a nagy dráma titka. Ugyanez az intenzitás feszíti az egyes jeleneteket és a jelenetekből konstruálódó drámai cselekményt lélegzetfojtóan izgatóvá és teszi Shakespearet a leg hatásosabb színpadi íróvá. Ez az intenzitás rajzolja alakjait életfölötti nagyságúvá: életük intenzitásával mindig mintha a halálraítéltek utolsó pillanatait élnék és ezért lesz szenvedélyük és tragikus szenvedésük minden emberi szenvedély és szenvedés hordozójává, jelképévé. Ez az intenzitás kelti fel az emberben azt a gyökeres megrázkódtatást, azt a misztikus önmagára-eszmélést, amit Aristoteles katharzisnak nevezett és ami a dráma célja.

Míg drámai erejét legteljesebben tragédiáiban érezzük, lírai művészete leginkább vígjátékaiban valósul meg. Az igazi líra, ellentétben a drámával, nem a szenvedélyből táplálkozik, hanem valami meghatározhatatlan, alkonyatszerű, nem e világi, hermafrodita hangulatból, ami öröm és fájdalom, vágy és hazatalálás különös keveréke; és ezt a hangulatot Shakespeare tudta legjobban térbelivé, valósággá tenni, azáltal, hogy vígjátékaiban megteremtett egy mesevilágot, Prospero szigetét, az ardennei erdőt, az Athén melletti ligetet, ahol Oberon és Titania találkozik. Ezekre a boldog szigetekre, hová az emberi lélek örök vágya száll, a vágy egy tisztább, fiatalabb, örökebb világ után, Shakespeare volt és marad a legfőbb lélekvezető, évszázadokon át.

Shakespeare legtehetségesebb kortársa és barátja Ben Jonson (1573?—1637) volt. Jonsont sokkal erősebben áthatotta a humanizmus szelleme, mint Shakespearet, akinek klasszikus műveltsége úgyszólván csak Plutarchos fordításainak ismeretére szorítkozott. Jonson mintaképe a klasszikus dráma és vígjáték volt és nehezebb esett eleget tenni a kor követelményeinek. Antik mintáinak hatása alatt vígjátékaiban ő csakugyan jellemeket rajzol: „Minden embert a maga humorában”, ahogy egyik vígjátékának a címe mondja, egy-egy jellemző különbség, hóbort köré rakja össze részlet-

megfigyelésekből alakjait, akik azonban, bármennyire is „az életből vannak ellesve”, vitalitásban nem mérközhetnek Shakespeare alakjaival. Keserű satírikus, legjobb darabjában, a *Volpone*-ban, az emberi hitványság megdöbbenő rajzát adja.

Shakespearerel nem záródik le a nagy drámaírók sorozata. Erzsébet királyné uralkodásán túl, I. Jakab alatt is tovább virágzik. A fejlődés a realizmus felé vezet: elmarad a színpadról a clown, a vers mindinkább a prózának ad helyet, a mérhetetlen szenvedély helyett a szokatlan lesz az, ami a közönséget vonzza.

Ezenközben egyre növekszik a polgárság ellenszenve a színház ellen. Azok, akik az angol protestantizmus ügyét komolyan vették, a puritánok, minden eszközzel harcolnak ellene. A számos támadó irat közül leghíresebb William Prynne *Histriomastix-e* (Szinészek ostora, 1632), melyben összegyűjtött mindent, amit a szentatyák és az egyházi írók valaha a színházról mondtak. Ekkor még a színházat bántani annyit jelentett, mint a királyságot bántani, Prynnet szégyenoszlophoz kötötték, fülét levágták és életfogytiglani fogságra ítélték. De kilenc év múlva a parlament és vele a puritanizmus győzedelmeskedett a király fölött és első dolga volt a színházakat becsukni és a színészeket világgá szórni szét. Ezzel az erőszakos ténnyel záródik le az angol dráma fénykora, ami egyúttal az irodalomnak is olyan magaslata volt, mint talán csak a periklesi Athen. Mikor 18 év múlva újra kinyitották a színházakat, a nagy virágzás már elhervadt, menthetetlenül.

### III.

## XVII. SZÁZAD

A XVII. század angol történelme három természetesen elhatárolt részre oszlik: 1625-ig, I. Jakab uralkodása az

Erzsébet-kor egyenes folytatása és dekadenciája, ezért ezt az időszakot még az előző fejezetben tárgyaltuk; 1625—1660, az I. Károly elleni harc, a forradalom és Cromwell, a puritanizmus kora; a század második fele pedig a puritanizmus ellenhatása, a „restauráció” kora. Puritanizmus és restauráció azonban olyan közeli rokonok, mint hatás és ellenhatás szoktak lenni. Időrendben is nehéz elválasztani a kettőt, hiszen a puritanizmus legnagyobb irodalmi manifesztációi: Milton Elveszett Paradicsoma és Bunyan Zarándoka, a restauráció korában láttak napvilágot.

A XVI. század folyamán, a reformáció tulajdonképpeni századában, a vallási kérdések kevésbé foglalkoztatták az angol lelket; az egyetemes irodalom talán nem tud még egy generációt felmutatni, mely vallási téren olyan közömbös lett volna, mint Shakespeare és kortársai. A reformáció e kor számára csak politikai és gazdasági kérdés volt. A vallási, felekezeti kérdés akkor lett döntő fontosságú problémává Anglia számára, mikor az angol protestantizmus önmagában meghasonlott, az episcopális és a kisebb egyházak hívei szétváltak és a puritanizmus érdeke mindinkább összeforrt az osztályöntudatra ébredő angol polgárság érdekeivel. A királyság elleni régi harc egyidőre a polgárság, a puritanizmus győzelmével végződött 1649-ben, amikor I. Károly a vérpadra lépett.

Az angol vallásosság különös és héroikus kísérlete következett most: a „szentek köztársasága”, a puritánok uralma, akik az államot harcos és nevelő egyházzá igyekeztek átformálni. A kísérlet csődöt mondott az emberi természetén; de a puritanizmus az angol lélekben eltörülhetetlen nyomot hagyott, a polgárság lelki alkatában mindmáig a puritán erkölcsi szigorúság, szárazság, melankólia és álszenteskedő hajlam a legjelentékenyebb emelet.

Amikor Cromwell halála után a Stuartok visszatértek az angol trónra, az ország fellélekzett; a visszafojtott életöröm újra előtört; de ez már nem az Erzsébet-kor spontán, szertelen, teremő öröme volt. Az emberek nagyon is akartak örülni, nagyon is sokat emlegették, hogy új aranykor jött el;



tulajdonképen a Merry Old England napjai visszahozhatatlannul elmúltak, a puritáni viharokban az angol nemzet jellege megváltozott: józanná, hideggé, racionálissá lett.

A puritanizmus nem kedvezett az irodalomnak: hiszen a művészetek legtöbb fajtáját, legtöbb hangnemét mélyen elítélte. A restauráció szintén nem hozott magával irodalmi fellendülést, mert minden iniciativa az udvar kezében volt, az udvar pedig kultúrális szempontból a francia udvarnak a függvénye volt. Az angol irodalom kénytelen volt udvari irodalom lenni, ami sehogysem felelt meg az angol szellem belső törvényeinek.

A puritán szellem legnagyobb irodalmi képviselője John Milton (1608—1674), aki nemcsak összefoglalja a kor tendenciáit, mint Shakespeare, hanem azoknak egyedülálló kifejezője és azonkívül sokkal több, mint a puritanizmus költője: az angol humanizmus is benne éri el a tetőfokát, stílusvágyainak teljes megvalósulását; ő az angol stílus legnagyobb mestere.

Milton az angol irodalom legtudatosabb költője: kora ifjúságától kezdve az irodalomnak szentelte életét és esztendőig tartó mély és komoly studiummal készült magasztos hivatására; első pillanattól kezdve tudta, hogy valami olyant fog alkotni, ami a Szellem örök büszkesége lesz. Olaszországban volt tanulmányúton, amikor a viharzó politikai események elszólitották tanulmányainak remeteségéből. Meggyőződése azt követelte, hogy ezekben a sorsdöntő napokban fájó szívvel búcsút mondjon a költészet magányos gyönyörűségeinek és teljes erővel résztvegyen a küzdelemben. Cromwell titkára lett, a forradalom hivatalos írója, lángoló vitaíratok szerzője; az Areopagitica-ban megvívta harcát a sajtószabadságért, az Eikönoklastes-ben (Képromboló) megakadályozta, hogy a kivégzett király emlékét idealizálják és a Pro Populo Anglicano Defensio-ban megvédelmezte népét Európa előtt a királygyilkosság vádjával szemben. Mikor a puritanizmus ügye megbukott, Milton, testileg-lelkileg megtörve, megvakulva, „fallen on evil days” (rossz napokra



hullva) visszatért az elhagyott költészethez és megvalósította ifjúkora nagy célkitűzéseit.

Milton első költői korszaka, a forradalom előtti idő, a maguk nemében tökéletes, de kisebbszerű műveket hozott létre, mintegy későbbi munkáinak prelodiumait. *L'Allegro* című versében az élet tiszta örömeit, az *Il Penseroso*-ban pedig a magányosság, az elmélyedés, a melankólia szépségeit ünnepli; a mérleg a melankólia felé súlyed. *Lycidas*-a a pásztorköltészet avuló formájában siratja egy korán elhalt barátját és egyúttal dicsőíti a költő nehéz és mindenekfelett való hivatását. Színdarabja, a *Masque* vagy *Comus* szintén egy avuló formát, az allegóriát újítja fel; de ebben már benne van Milton centrális problémája, az ember belső szabadságharca az erkölcsi tisztaságért.

Ezután következett a nagy szünet költői alkotásában, Milton vitairatainak a kora, majd a börtönbe vetése, mígnem kiszabadulva, mindentől elszakadva és elhagyatva, hozzákezdett élete főművéhez. Valamikor Arthus királyról akart nagy nemzeti eposzt írni, de férfikora nagy megrázkódtatásai után már csak egy tárgyat látott méltónak: a bibliai történetet. Így írta meg az *Elveszett Paradicsomot* (1667).

Ez a protestáns *Divina Comedia* az első emberpár bűnbeesését tárgyalja. Kezdődik az alvilág végtelen sivatagjaiban, ahol a Sátán és társai visszanyerik eszméletüket a Nagy Bukás után, gyűlést tartanak és elhatározzák az emberi nem megrontását. Sátán maga megy felderítő útra a földre; a pokol kapuját őrző két szörnyeteg, a Bűn, Sátán kedvese és a Halál, Sátán fia, kiengedik és alakuló világok végtelenjén keresztültutazva Sátán elérkezik a paradicsomba. Közben észrevették közeledését, az Uristen meglátogatja Ádámot és Évát, hogy óvja őket. De ez nem használ, hiába mondja el az arkangyal a lázadó angyalok végzetes harcát; az első emberpár bűnbe esik, Éva testiessége és Ádám mindent vállaló lovagiassága miatt.

A hatalmas eposznak sok sajátossága van. Milton azok közé tartozik, akik, mint Szent Ágoston vagy Rousseau, be vannak zárva önön lelkük óriási birodalmába. Nem tudja

visszatükröztetni a világ ezer színét, minden üdítő realizmus hiányzik költeményéből. Nem tud behelyezkedni a paradicsomi emberek egyszerűségébe: Ádám és Éva, valamint a velük társalgó angyalok ép oly zordonan intellektuálisak, ép oly mély vallási és etikai problémáktól gyötörtek, mint költőjük.

De azok számára, akik bele tudnak hatolni a költemény világába, ezek a hibák eltörpülnek. Minden művésztől azt szokták mondani, hogy „teremtő tevékenységet” fejt ki, de Milton csakugyan világokat teremtett, kozmoszt alkotott. Ha nem is tudta olyan pontosan kijelölni minden égi és alvilági dolognak a helyét a nagy hierarchiában, mint a katolikus Dante, víziói talán még hatalmasabbak, még félelmetesebbek. Amit Dante felaprózott ezernyi részletrajzzá, azt ő egy kézvonással rajzolta meg: az alvilág „sötétén égő” sivatagjait, a kaoszt, a paradicsomot. Az angyalok és ördögök seregei, amint felvonulnak egymás ellen, valóban a világ leghatalmasabb seregei és harcuk igazán gigantomachia, óriások harca.

Miltonnak sikerült megteremtenie egy örök alakot, a Sántát. Paradox módon ennek a vallásos költeménynek a Sántán a legvonzóbb alakja, éltető középpontja; mert az ő alakjába vitt bele Milton legtöbbet önmagából. Belevitte költői gögjét a Sántán törhetetlen gögjébe és belevitte a puritán lázadó feneketlen elégedetlenségét a Sántán kozmikus lázadásába. A hősköltemény legmegrendítőbb része, a Fényhez való invokáción kívül, melyben a megvakult Milton minden fájdalma benne reszket, a Sántán monológja az első énekben, amikor számot vetve mérhetetlen veszteségéről kimondja, hogy a legfőbb kincsét el nem veszítheti: önmagát. Ezzel kezdődik az egyetemes irodalomban az az embertípus, amely később uralkodóvá vált, az egész világgal szembenálló dacos individualista típusa. Milton Sántája az őse a Faustnak, Byron alakjainak, Ibsennek és Nietzsche-nek; illusztrációja annak a tételnek, hogy a romantika a protestantizmusból származik.

Milton stílusának szépsége egészen más, mint Spenseré vagy Shakespeareé: ezeknek stíluszsépségét roppant gazdagságuk adta meg, Miltonét pedig az ökonómia, az eszközök-

kel való feltétlen bánni tudás. Ideálja a nagy antik stílusművészet volt és sorainak modern nyelven egészen csodálatos, antikra emlékeztető zenéje van. Nyelvtanában előnyben részesíti a latinos szerkezeteket, számúzi a rímek középkori és a metaforák barokk ékszerét a vers testéről; az egyszerű blank versekben puritán tisztaságban magának a lényegnek, a mondatnak kell hatnia.

Az Elveszett Paradicsom folytatása, a Visszanyert Paradicsom, már nem tudja megtartani azt a magaslatot, melyet Milton nagy eposzában elért. A stílusnak ezt a teljességét csak élete legvégén írt drámájának, a Samson Agonistes-nek egyes részeiben tudta újra elérni. Samson Agonistes görög tragédia, kórusokkal és antik méltóságú versekkel; Milton ebben összefoglalja még egyszer mondanivalóit: a legyőzött lázadók törhetetlen dacát, megvetését az emberi gyöngegség megtestesítői, a nők iránt és rajongását az antik szépségért.

Az angol protestantizmus másik nagy írója, John Bunyan (1628—1688) művészi értékre nézve összehasonlíthatatlanul kisebb, mint Milton, de népszerűsége, elterjedése sokkal nagyobb és főműve, a Pilgrim's Progress (A zarándok útja) mindmáig állandó olvasmánya az angol és amerikai népnek, legkívált a gyermekeknek. Frissességéből nem vesztett a századok folyamán és igen nagy szerepet játszott az angolság fantáziájának kialakításában.

A Pilgrim's Progress (1676) allegorikus regény: hőse, Christian (Keresztény) egy égi intés következtében elhagyja hazáját, a Pusztulás Városát, hogy az Égi Városba zarándokoljon. Utközben számos megpróbáltatáson esik át: behull a Csüggedés Mocsarába, a Kétségbeesés Óriás kastélyába kerül fogolyként, kalodába zárják a Hiúság Vásárán, számos csaló áldozatául esik, barátai elhagyják vagy meghalnak, míg végre utolsó társával, Reményteljessel, elérkezik a Hídnélküli Mély Folyó, a halál partjára; átkelve a folyón, feltárul előtte egy ragyogó hegyen az égi Jeruzsálem. A mű második, kevésbbé sikerült része, leányának, Christianának történetét foglalja magában.



Az allegorikus történet, amint a vázlatából is látható, rendkívül naiv, primitívebb, mint a középkori allegóriák: hiszen minden allegorikus alak a tulajdon nevén van nevezve, úgy hogy értelmét kitalálni semmiféle logikai örömet nem okoz; stílusa és eljárása az Üdv-hadsereg stílusának az őse. De szépsége éppen ebben a páratlan egyszerűségében van; az allegoria annyira átlátszó, hogy már meg is szűnik allegoria lenni. Nyilvánvaló, hogy Christian a keresztény hívő, annyira nyilvánvaló, hogy nem is kell erre az allegorikus értelemre gondolni, hanem egyszerűen egy utazó naivul csodálatos kalandjait követjük; és minden egyes alakja eleget tett allegorikus kötelességének azzal, hogy bemutatkozott: ezután Világi Bölcs úr, vagy az ifjú Tudatlanság megszűnnek allegorikus alakok lenni, hanem jellegzetes angol egyéniségekké válnak. Szélesen ironikus rajzokkal ők a realista angol regényalakok ősei.

A színpadi irodalom többé nem tudta elérni az Erzsébet-kor magaslatát. *Ottway* és *Lee* az erzsébetkori tradíciók folytatásával kísérleteztek, *Dryden* pedig, a kor legmozgékonyabb szelleme, megpróbálta az angol színpad hagyományait a francia klasszikus drámával összeegyeztetni. Francia mintára rímes és „szabályos” drámákat írt, de angol hagyományokat követve, erős, szenvedélyes színpadi akcióval. Mindazonáltal a két irány, a dráma két örök, ellentétes lehetősége, a klasszikus dráma, mely a lényegyet emeli ki az élet sokféleségének rovására és az angol dráma, mely az élet mérhetetlen gazdagságát és intenzitását fejezi ki, nem bizonyultak összebékíthetőeknek. A kor igazán jellemző színpadi szerzői *Wycherley* és *Congreve*, akik az erzsébetkori mesevígjáték helyébe a franciás jellemvígjátékot vitték a színpadra. Ez a vígjáték meglehetősen szabad és cinikus volt; a felsőbb osztályok skrupulustalan erkölcsiségéből nőtt ki. Ki is váltotta a polgári osztály morális felzúdulását, melynek legfőbb szószólója ezúttal *Jeremy Collier* lelkész 1698-ban, kinek a fellépése oly energikus volt, hogy úgyszólván lehetetlenné tette ezt a vígjátéktípust. Kénytelen volt helyet adni a polgári, szentimentális színműnek.



A restauráció korának legfontosabb írói egyénisége John Dryden (1631—1700), az udvari költő és irodalmi diktátor. Dryden egyénisége és költészete igen összetett; világfelfogása is sokszor változott. Cromwell halálakor nagy elégiában gyászolta a forradalom vezérét, de azután Astraea Redux-jában lelkesen ünnepelte a visszatért Stuartokat. Eleinte az anglikán egyház nagy költői védelmezője volt, majd mikor II. Jakab személyében katolikus uralkodó került a trónra, visszatért az egyházhoz. Amellett nem lehet feltétlenül köpönyegforgatónak mondani: mert buzgó katolikus maradt akkor is, amikor ez már egyáltalában nem volt kedvező dolog Angliában.

Költészete is igen sokoldalú: fiatalkorában, hogy pénzt keressen, színmű-írással foglalkozott; férfikorában, mint udvari költő a szatirát és a hitvitázó költészetet művelte; ehhez a racionalista költészethez és a kritikához volt legtöbb tehetsége. Öregkorában, amikor népszerűsége szünőben volt és katolicizmusa miatt kegyvesztett lett, ódákkal és fordításokkal foglalkozott.

De nemcsak műfajaiban, hanem költői stílusában is van valami összetett, hibrid, talán átmeneti. Említettük, hogy a drámában mikép próbálta meg a francia és az angol típust összeolvasztani. Ez a törekvés egész költői stílusát is jellemzi. A kor szelleme, lényének racionalizmusa, veleszületett rendfanatizmusa és az uralkodó francia divat a klasszikus stílus megteremtésére vezették; ő harcolt legélesebben a korábbi költők szertelenségei ellen; az angol verset szabályos, kiegyensúlyozott verssé tette, csaknem kötelezővé téve a klasszicisztikus „heroic couplet”, a tízszótagos jambikus rímpár használatát. De sosem tagadta meg tehetségének angolos és barokk sajátosságait sem: szeretetét az erős színek, a frappáns képek iránt époly kevéssé, mint naiv allegorizáló hajlamát.

Legnevezetesebb művei hosszú történelmi és szatirikus költeményei: az Annus Mirabilis, melyben az 1666-os esztendő nagy eseményeit krónikázza, az Absolon and Achitophel (1681—1682), melyben bibliai alakok maszkjában a Shaftesbury-féle összeesküvést mondja el, továbbá a The Hind and the Panther (Az őz és a párdúc, 1687), melyben

a katolikus egyház, mint őz, vitatkozik az anglikán párduccal.

Dryden művei ma már kevésbé vonzó olvasmányok, aminthogy úgyszólván minden, amit e kor költői alkottak, távol áll tőlünk. A kor prózai művei sokkal elevenebbek maradtak, nevezetesen Bunyanon kívül azok a szerzők, akik nem irodalmi célzattal írtak, tehát a kor barok és klasszikus modorosságától mentek. Így különösen a nagy napló-írók, Evelyn (1620—1706) és Pepys (1632—1704); egyik sem szándékozta naplóját nyilvánosságra hozni, Pepys nehezen megfeythető titkosírással írt; mindkettőjüket csak a XIX. században adták ki, mindketten regénynél sokkal érdekesebben tükrözik vissza ennek a mozgalmas kornak az életét.

#### IV.

### XVIII. SZÁZAD

Azok a gondolati és formai tendenciák, melyek a restauráció korát oly élesen elkülönítik a régebbi irodalomtól, a XVIII. század folyamán érték meg teljességükre. A racionalizmus a XVIII. században diadalmaskodott a szellem valamennyi területén. Ez a század hitt benne, hogy az Ész, a Felvilágosodás egyedül képes arra, hogy az emberiséget boldoggá tegye és hogy idővel boldoggá is fogja tenni. A racionalizmus, mint formaalkotó elv megteremtette az angol klasszicizmust, mint gondolataalkotó elv az angol filozófia legjelentékenyebb műveit, mint politikai elv az Egyesült-Államok alkotmányát.

A racionalista világlátás és világérzés legfőbb hatása az volt, hogy az irodalmat közelebb hozta a hétköznaphoz. Az angol klasszicizmus formailag, a stílus és szómegválogatás kényessége által, eltávolodott ugyan a hétköznapi nyelvtől, de

szellemben közelebb jött hozzá, száműzve a költészetből volta-képeni éltető elemeit, melyek nem hajthatók a józan ész uralma alá: a heroikus szenvedélyeket, a teremtő fantáziát, a szavak szabad áramlását. A racionalista költészet törvénye a világosság és az észszerűség, nem keresi az igazi költészet irracionális nagy megrázkódtatását, hanem okos és hasznos célokat tűz maga elé: gyönyörködtetve akar oktatni.

Az angoloknál az oktató mozzanat még sokkal erősebb, mint a francia klasszicizmusban: így hozza ezt magával az a társadalmi átalakulás, melynek kifejezője a XVIII. század irodalma. A második angol forradalommal (1688) uralomra jutott az angol polgárság, és pedig a gazdag polgárság, mely a nemességgel egyetértésben akart élni és vele lehetőleg összeolvadni. Ezt az osztályt Angliában is a bölcs és kissé száraz józanság, a szertelentől való iszonyodás, enyhe szentimentalizmus és a törvények tisztelete jellemzi; az ő lelkiségük tükröződik vissza az irodalom moralizáló hangjában.

### Klasszicizmus

Az angol XVIII. század szelleme egy külön könyvtípust teremtett magának, mely a teremtő képzeletről eleve lemondva, a hétköznapi szintjére helyezkedett és a művészi forma stilizáló kényszere nélkül fejthette ki oktató tendenciáit. Ez a könyvtípus az ú. n. morális folyóirat, a kor legjellegzetesebb irodalmi formája. Megteremtője Daniel Defoe, (1659—1731) volt, akit az utókor csupán mint a Robinson Crusoe szerzőjét ismer; Defoe a maga korának egyik legmozgékonyabb, leg-harciasabb egyénisége volt, politikai eszméiért számos üldöztetést szenvedett és érdekükben fáradhatatlan propagandát fejtett ki; politikai célzattal indította meg a The Review-t is 1704-ben, az első angol „szemlé”-t, folyóiratot. De az igazi folyóiratok, a Tatler (1709—1711) és a Spectator voltak, melyek szerkesztőik nevét Európaszerte ismertté tették.

A két folyóirat társszerzői, Joseph Addison (1672—1719) és Richard Steele (1672—1729) azt a célt tűzték maguk elé, hogy „száműzzék a bűnt és a tudatlanságot Nagy-Szerb



Britanniából", amint a Spectator mondta. Célkitűzésükben tehát a Felvilágosodás szelleme egyesült az angol polgárság morális hajlamaival. Céljukat a kor szellemének megfelelően az irónia és a kritika eszközeivel akarták elérni; a Spectator és a Tatler „keretmeséje” az, hogy néhány ember időnkint összeül és mindenki a maga társadalmi rétege szempontjából hozzászól a világ dolgaihoz. Ezek az állandó alakok átmentek az angol köztudatba. Addison és Steele nem voltak alkotó művészek; de kritikai szempontjaikkal óriási szerepet játszottak nemcsak az angol, hanem az európai irodalom kialakulásában: tipikus alakjaikkal mintát szolgáltatottak a nagy regényírók számára, kik szintén legjobban szerettek társadalmi típusokat szerepeltetni; morális kritikájukkal lehetetlenné tették az alacsony erkölcsű, álfranciás irodalmat, melyet a restauráció hagyott örökségül; Shakespeare, Milton és a balladák új méltatása által előkészítették a romantika útját; a polgárságot belevonták az irodalomba, mint olvasót és mint az irodalom tárgyát; és ami a legfontosabb: az urbanitás, a belső nyugalom, a sztoikus szilárdság erényeinek folytonos dicsőítésével kialakították az angol gentleman máig érvényes fogalmát.

A józanság szelleme a szó szoros értelmében vett költészet számára nem volt előnyös. Amikor angol klasszicizmusról beszélünk, ezzel korántsem akarunk valami értéket kifejezni. A „klasszicizmus” fogalma az irodalomtudományban már jó ideje nem jelent értéket, hanem egy művészi irányt, egy stílust: azoknak az irányát, akik úgy gondolták, hogy művészetükben örök-érvényű, az antik költőkből és a természetes észből levezethető szabályokat követnek és hogy művük értéke attól függ, mennyire tudják magukat ezekhez a szabályokhoz tartani. A francia és a német klasszicizmus valóban klasszikus értékeket, az illető irodalmak legnagyobb műveit hozta létre; Angliában azonban nem bizonyult termékenynek.

Legkiválóbb klasszikus költőjük, Alexander Pope, (1688—1744) nem érte utól értékben a félklasszikus Dryden-t, sőt az utókor kétségbevonta, hogy egyáltalán költő volt. Költészete stílus- és formaszabályok gondos betartásából, a



„költői dikció” és az angol verselés kiműveléséből állott; élete pedig kicsinyes, de elkeseredett irodalmi és politikai harcokból, melyek jellemét nem a legszebb színben mutatják.

Hirnevét annak köszönhette, hogy lefordította angolra az Iliászt. Ezt a klasszicizált Homeroszt később épúgy meghamisítottnak tekintették, mint Pope Shakespeare-kiadásait, melyekben a szöveget, a klasszicisztikus ízlésnek megfelelően önkényesen megváltoztatta. Önálló költeményei: *The Rape of the Lock* (a Fürtrablás) c. komikus éposza (1712), *Essay on Criticism* és *Essay on Man*, c. tankölteményei a maguk korában a jóízlés példaképei voltak; ma, már műfajuk miatt is, olvashatatlanok.

Az angol klasszicizmus alapvető racionalizmusánál fogva sokkal erősebb volt a kritikában, az elemzésben és főkép a társalgás művészetében, semmint az alkotó művészetben. Ezeket az előnyös oldalait legteljesebben utolsó képviselőjében, Samuel Johnson-ban valósította meg (1709—1784). Doctor Johnson, amint nevezni szokták, csak egy maradandó művet alkotott, híres *Szótárát*, mellyel örök időkre szabályozni akarta az angol nyelvhasználatot. De ennél is sokkal maradandóbbnak bizonyult az a mű, melyet ugyan nem ő írt, hanem ő róla írt tanítványa, Boswell (1740—1790) *The Life of Samuel Johnson* (S. J. élete) címen. Megelevenedik előttünk a Doctor különködő, antik értelemben cinikus alakja, igénytelenségében, elhanyagolt öltözetében, csodálatos bátorsága, mellyel a legkecsesebb rokokó-időkben otromba, nyersen őszinte és a szokásokkal nemtörődő mert lenni, mivel tudta, hogy szellemességével mindent jóvá tesz. Abban a században, mely a beszélgetést művészetté fejlesztette, Anglia legjobb társalgója volt.

A kritika terén teremtette meg az angol klasszikus szellem egyetlen igazi remekművét: a *Gulliver Utazásait* (1720—1726). Ez nem irodalmi, nem is társadalmi kritika, hanem az emberiség általános és megdőbbentően keserű bírálata. Szerzője, Jonathan Swift (1667—1745), nagyon ambíciózus ember volt, aki sok csalódáson és mellőztetésen ment

keresztül; bizonyos fokig ez magyarázza meg a Gulliver alapirányát, de még inkább korának féktelen, hideg értelem-kultusza: a józan és igazán éles ész szemében az emberek világa csakugyan mérhetetlenül ostobának látszik.

A liliputiak birodalmában Swift Angliát gúnyolja ki, a whigek és toryk végtelen és értelmét vesztett küzdelme miatt, az óriások birodalmában ugyancsak Angliát; harmadik könyve, mely a Repülő-Szigeten játszódik, a természettudományok túltengését és a tudósok nagyképűségét ostromozza; az ironia a tetőfokát a legkiválóbb, a negyedik részben éri el, melynek színhelye a nemes lovak országa. Itt nyilvánul meg fenntartás nélkül Swift kegyetlen ítélete az emberi nemről: a nemes lovak elmondják lesújtó véleményüket a yahookról, az emberekről, akiket a nemes lovak országában utálatos és ostoba szokásaik miatt a legalacsonyabb sorban tartanak. Swift életének egész tartalma, minden könyvének legfőbb mondanivalója itt van összesűrítve, a Gulliver negyedik része talán az egyetemes irodalom legkeserűbb, legembertelenebb írása. Aki ezt írta, úgyszólván kikapcsolta magát minden emberi szolidaritásból.

Swifttel szemben az utókor is gonoszul és ironikusan járt el: a világ legkegyetlenebb szatirája halhatatlan gyermekkönyv gyanánt él tovább.

Az angol klasszicizmus kritikus és ironikus szelleme különösen otthon érezte magát a politikai pamfletben, a kor egyik legelevenebb és legnépszerűbb irodalmi formájában, melyet a klasszicizmus regényírói, Swift és Defoe is kedvvel és kitűnő tehetséggel műveltek. A politikai pamflet volt a kor íróinak legfontosabb jövedelmi forrása: a két harcban álló nagy angol párt, a toryk és a whigek ugyanis jól megfizették azt, aki tollával ügyüket szolgálta. Swift is életének különböző időszakában hol az egyik, hol a másik párt szolgálatában állt, de a legnagyobb hatást az önzetlenül írt Drapier's Letters-szel érte el, melyben szűkebb hazájának, Írországnak védelmére sietett. Az igen nagyszámú pamflet közül kiválnak a Junius-féle levelek, melyeknek szerzőjét mindmáig homály fedi, bár valószínűnek látszik, hogy Sir Philip

Francis írta őket. Ezeknek a leveleknek a politikai aktualitása régen elmúlt; de még mindig vonzó és érdekes látvány, hogyan öltözik bennük a kor politikai lelkesedése klasszikus, római ruhákba, hogyan ölti fel a sztoikusok, Seneca és Plutarchos méltóságteljes gesztusait, azt az érces politikai stílust, mely a francia forradalom stílusa lett és nálunk Kölcseyé.

### *Polgári irodalom. Regények*

A nagy angol regényírók sorát voltaképpen Defoe és Swift nyitják meg. De ezekből a geniálisan nagyvonalú írókból még hiányzott a modern regénytípus legjellemzőbb vonása, a részletekbe menő lélekrajzolás, a lelki kisművészet. A pszichológiai érzék kifejlődése párhuzamosan haladt a polgárság öntudatának fejlődésével. A polgárosztály, a polgári erények idealizálása a színpadon indult meg: az Addison és Steele által kezdeti erkölcstisztító mozgalom először a színpadon teremtette meg a polgári dráma típusát, melynek első nagy képviselője George Lillo *The London Merchant*-je (A londoni kereskedő, 1731) volt; benne az erényes polgár diadalmaskodik a romlott arisztokrata fölött.

Ez lesz a legfőbb témája a modern regény megteremtőjének, Samuel Richardson-nak is (1689—1761). Nagy regényeiben, melyek a szentimentális Európában könnyek áradatát csalták elő, *Pamela*-ban (1741) és *Clarissa Harlowe*-ban (1748) egy-egy ártatlan és minden polgári erényekkel ékes polgárleány szenved egy nemes ember gonosz szenvedélye miatt. Richardson regényeiben a volt arisztokratikus ideál már teljesen átadta helyét a polgári emberideálnak: a becsület helyét a becsületesség, a bátorság helyét az óvatosság, a tisztaság helyét az okos tisztesség foglalta el az új értékrendszerben. A szenvedélyek helyét pedig az érzelmek: Richardsonnal diadalmaskodik a szentimentalizmus, az érzelmek tudatos ápolgatása és kultusza Európában.

De sikeiének titka nemcsak új ember és életideáljában rejlett, hanem talán még fokozottabb mértékben új művészet-technikai eljárásában. Richardson nem törekszik többé pathe-



tikus nagyvonaluságra, életfölötti életek ábrázolására, mint a régebbi, arisztokratikus kultúra írói: a lélekábrázolást közelebb hozta a mindennaphoz, mindennapi embereket rajzolt a maguk mindennapi életében, apró, jellemző vonások összerakása, finom részletmunka által. Ez a lélekrajzoló eljárás ép úgy megfelel a polgárság ízlésének, mint ahogy Shakespeare vagy Milton módja megfelelt az arisztokratikus ízlésnek. Richardson alakjai ugyan még hamis alakok, túlságosan jók vagy túlságosan rosszak; de az eljárás, ahogyan megeleveníti őket, már a modern regény eljárása.

Ami Richardsonból még hiányzott, a helyes léleklátást megtalálta nála nagyobb követője és ellenfele, Henry Fielding (1707—1754). Fielding, mint színműíró és pamfletista kezdte írói pályáját és Richardson regényeinek a sikere csábította regényírásra. Felháborította Richardson regényeinek hamis, szentimentális emberábrázolása és meg akarta mutatni, hogy milyenek az emberek igazán: nagyobbára hipokriták, vagy ha tisztességes emberek is, akkor is különös keverékei a jó és rossz tulajdonságoknak, mindenesetre azonban gyöngé emberek, kiknek tetteit nem annyira akaratauk, mint inkább külső körülmények irányítják. Az író attitűdje velük szemben nem lehet más, mint bizonyos jóakarató íronia: nem szabad meghatódni látszólag nagylelkű cselekedeteiken, de nem szabad könyörtelenül ítélkezni botlásaik fölött sem.

Legfőbb műve a hatalmas Tom Jones (1749), az angol realizmus első nagy alkotása, mely igazvoltát és meséjének mind emberi, mind regényszerű érdekességét a mai napig teljes mértékben megőrizte. Ez a regény egy igen bonyodalmas, a XVIII. században olyannyira kedvelt pikareszk (csavargókról szóló) meseszövéis keretében mutatja be a Fielding szerint alapvető két embertípust: a jó, de gyöngé embert és a hipokritát és ezek örök harcát. A történet hőse az irodalomnak talán első igazán „emberi” alakja a szó modern naturalista értelmében: egy ember, aki fölött egészében véve nem lehet erkölcsi ítéletet mondani, legfeljebb egyes tettei fölött, de tettei lényétől többnyire nagyon független, „esetleges”



tettek. Ennek az új, realizztikusan meglátott embertípusnak a megteremtésében van Fielding legfőbb érdeme.

Fieldinggel rokon-tehetség volt *Tobias Smollett* (1721—1771); szintén igen sok realitás-érzéssel volt megáldva, de kevésbé tudott szabadulni a kalandregény konvencióitól, semmint Fielding. Tengerész-orvos volt és legtöbb regénye a tengerész-élettel foglalkozik, így híres *Roderick Random*-ja. *Humphrey Clinker*-ben ő is teljesen a társadalmi iróniának szenteli magát, mint Fielding.

Fielding mellett a másik igazi nagy regényíró *Lawrence Sterne* (1713—1768) volt. Ő a regényírásnak egy egészen más típusát alapította meg: nem az objektív, kívülről ellenőrizhető igazságot, alakjainak életszerű megrajzolását kereste, hanem a szubjektív, a szellemi igazságot; nem az életet akarta visszaadni, amint a világban lefolyik, hanem a gondolatok világát, amint az emberi szellemben egymásra következnek. A regényből úgyszólván teljesen kikapcsolta a mesét: pl. *Tristram Shandy*-ben, önéletrajzi regényében, a regény fele a hős születésének előzményeit, születését és megkereszteltetését tárgyalja. Másik híres regénye, a töredékben maradt *Sentimental Journey*, franciaországi útját írja le: ez az első útleírás, melyben úgyszólván semmit sem tudunk meg az átutazott városokról, de annál többet az átutazó íróról.

A meseszövést helyét az író szabad asszociációi foglalják el: közbeszótt történetek, elmélkedések, egész novellák, prédikációk, versek, stb. Olykor egy-egy oldal üresen marad, hogy a hős életének eseménytelenségét fejezze ki, olykor egy egész oldal fekete, hogy a hős szomorúságát érzékeltesse. Nem igyekszik realizztikus jellemzésre: alakjai csak egy-egy különös rögeszmében élnek és egyes szentimentális jelenségekben. Népszerűségét korábban szentimentalizmusának köszönhette; sajátos regényírói technikája csak később talált megértőre és utánzóra a német Jean Paulban. Az általa megteremtett regénytípus, a szabad asszociációk regénye, legújabbban kezd újra tért hódítani.

Mellette a kor másik kedvence *Oliver Goldsmith* volt (1728—1774), számos szép vers, mulatságos és nagysikerű

vígjáték (*She Stoops to Conquer*) szerzője, de hírét első sorban regényének, a *Vicar of Wakefield*-nek köszönhetette. Ebben a regényben már a Rousseauval bekövetkező nagy korfordulat veti előre árnyékát, de még igen szelíd formában: a városlakó ember visszasóvárgása a falu egyszerű élete után inspirálta ezt a regényt, mely egy végtelenül jólelkű angol vidéki lelkész megpróbáltatásainak a története. A könyv rendkívül erős hatással volt Európában mindazokra, akik a korfordulatot átélték, akik preromantikus módon vissza akartak térni a természethez: így Goethere is.

### A preromantika

A XVIII. század közepén ízlésváltozás indul meg valamennyi művészetben, és ez az ízlésváltozás a közeledő romantikus mozgalom előjele. Így mindenekelőtt a racionalizmus egyoldalú értelemkultusza reakcióként megszüli a szentimentalizmus egyoldalú *érzelemkultuszát*, melynek diadalát láttuk már a regényben és a drámában. Az irodalom, és a lélek általában, ezentúl szívesen keresi fel a birodalmakat, melyeket érzelmekkel átítatottnak hisz, mert beléjük tudja vetíteni a saját érzelmeit: a multat és a természetet. A mult és a természet együttes tiszteletéből származik a preromantika legfőbb elgondolása, melyet Rousseau fejezett ki legélesebben: hogy valamikor a világ kezdetén az emberek mind jók voltak, amikor még mind a természet ölén éltek; a társadalmi élet, a konvenciók, teszik az embert gonosszá. Aki tehát szakítani tud a konvenciókkal, belső magában visszatérhet az ősök egyszerűségéhez és szívjóságához. Ez válik most az emberek erkölcsi ideáljává.

Ennek az elgondolásnak az alapján kezdik megbecsülni azt a társadalmi osztályt, amely még legközelebb áll az ősökhöz: a népet, és egyúttal a népművészetet. Ez a három együtttható: a történelmi mult iránt való érzék és lelkesedés, a konvenciókat legyőző természetesség kultusza, továbbá a népművészet példája, hozta létre a preromantika művészet-felfogását, mely kisebb módosításokkal később a romantika

művészetfelfogása lett. Az új művészetfelfogásnak a lényege az eredetiség, a spontaneitás tisztelete: eddig a költő mindig utánozni akart, vagy a természetet vagy az antik művészetet; ezentúl az önmaga belső sugallatait, az ihletet kell követnie. Eddig az író folytonosan vigyázott a szabályok betartására; most kimondják azt az elvet, hogy a zseni fölötte áll a szabályoknak. Ez a gondolat, mely elméletben bizonyos fokig már Addisonnál és Steelenél is fellelhető, de csak a század hatvanas-hetvenes éveiben érik meg, csakugyan a költészet megújulására vezetett; felszabadította a szabad asszociációkat, a teremtmény képzelet játékát, melyből minden igazi költészet táplálkozik. Felszabadította a hasonlatokat, a szavakat, a versformákat a klasszicizmus bilincseiből és visszavezette az angol költészetet Shakespeare és Milton örök forrásaihoz.

A preromantika igazi területe a költészet. Itt jelentkezett először az új természetérzés James Thomson (1700—1748) verseiben: legfőbb műve, *The Seasons*, a személyesen átélt, személyes megfigyelések alapján megrajzolt természet képeit mutatja be Milton versmértékében, a *blank verse*-ben, szakítva az angol klasszikus formával, a *heroic couplet*-tel. A költői nyelvhasználat azonban még Thomsonnál és valamennyi preromantikus társánál megmarad klasszikusnak: a „poétikus dikció” szabályai szerint válogatja kényeskedő szavait és szóképeit.

Edward Young (1683—1765), a kor legolvasottabb költője, kitűnően illusztrálja azt a tételt, hogy a romantika lelki gyökereit a protestantizmusban kell keresni: az ő *Éjszakai* (*Night Thoughts*, 1744) mintegy átmenetet alkotnak a halállal és túlvilággal fenyegető, bűnbánatra intő puritán prédikáció és a preromantikusan szentimentális költészet között. Young hatalmas terjedelmű költeménye pregnáns kifejezése a preromantikus halálvágnak, mely egyúttal halálfélelem is; ő egyik megalapítója annak a nagy európai szimfóniává növekedő halálköltészetnek, mely a XVIII. század második felében felcsendült. Ez a halálköltészet inkább csak névleges kapcsolatban van a keresztény túlvilág-gondolattal: itt tulajdonképpen önmagukért való érzelmek szerepelnek, a szenti-



mentális kor bánkódni akar a bánat kedvéért és ezzel a bánattal akarja kifejezni a romantikus lélek elhagyatottságát, az individuum örökös egyedüllétét és azt a világtól való eltávolodást, nyugtalanító otthontalanságot, ami a romantikus életérzés alapja. Young Éjszakáin kívül igen fontos essayje: *On Original Composition* (Az eredeti alkotásról), mely a preromantikus esztétika egyik első megnyilvánulása.

A preromantikus lélek legkölteibb kifejezője *Thomas Gray* volt (1716—1771), kinek *Falusi Temetőben Írt Elégijája* minden preromantikus gondolatot magában foglal, úgy szólván a kor lírai kézikönyve. Ő vezette be a költészetbe a skandináv mithológiát, mellyel Európa ebben az időben ismerkedett meg, továbbá a walesi bárdokat először ő tette meg tragikus alakokká. Vele igen rokon, de még az övénél is lágyabb és finomabb *William Collins* (1721—1759) költészete.

Gray költészetét erősen inspirálta már a kor érdeklődése a régi irodalom és művészet emlékei iránt. Barátja, *Horace Walpole* teremtette meg *The Castle of Otranto* c. novellájával, az ú. n. gótikus történet típusát, melyből az óriási kiterjedésű lovag- és kísértet-irodalom fejlődött ki, a romantika alsó áramlata. A *Castle of Otranto* színhelye u. i. egy kísértetlátogatta régi kastély: a lovaghistória örök színhelye.

A roppant történelmi érdeklődés, mely azonban teljes hozzánemértéssel járt együtt, hozta létre az egyetemes irodalom legnagyobb szabású hamisítását, az ú. n. *ossziáni költeményeket*. Ma már kétségtelen, hogy ezeket „fordítójuk” *James Macpherson*, írta; de megjelenésükkor mindenki a Krisztus utáni III. századból valóknak hitte őket, szerzőjüknek a legendás kelta királyfit, Ossziánt tartották és költői értékben Homéros mellé állították. A későbbi kritika teljesen értéktelennek nyilvánította ezeket a hosszú próza-époszokat; de ma már szétoszolván a mindkét irányú elfogultság, megállapíthatjuk, hogy Macpherson századának egyik legnagyobb költője volt. Művében csakugyan felhasznált mindent, amit a régi kelta költeményekből százada át tudott élni; ezeket a kelta hagyományokat igaz művészettel hozzáhangolta



kora ízléséhez: a mulandóság, az éjszaka, a megjelenő szellemek és az állandóan borongó bánat kiélézésével romantizálta az amúgy is romantikus ízü kelta dalokat. Stílusának óriási hatása volt korára, az ossziáni stílus, merengő, rövid, felkiáltásszerű mondataival, az angol bibliafordításból tanult egyszerűen nagyvonalú képeivel és kifejezéseivel a preromantikus mozgalom reprezentatív stílusává lett.

A másik nagy hamisító, Chatterton, kisebb sikert aratott: szép költeményeit, melyeket a XVI. századból valóknak mondott, nem fogadták el valódiaknak, mire a nyomorban élő ifjú öngyilkos lett. Az igazi réGINEK sokkal kevesebb sikere volt, mint a hamisnak; Percy püspök balladagyűjteménye, a *Reliques of Ancient Poetry* (1765), inkább hazáján kívül, Németországban és nálunk ért el nagy hatást.

A preromantikus mozgalom elősegítette a vallási élet elmélyedését is. Erre az időre esik John Wesley (1703—1791) hatása, a methodista egyház megalapítása; költői kifejezője a preromantika vallási oldalának William Cowper volt (1731—1800). Költeményeiben az új, intenzív természetátélés, az egyszerű emberek megértő és gyengéd ábrázolása, a humorral keveredő gyógyíthatatlan melankólia hirdeti a romantikus idők közeledését.

A preromantikus kor tisztelete a „népi” iránt segítette elő Robert Burns (1759—1796) hatását és népszerűségét. Burns skót parasztfiú volt, aki csakugyan az ekéje mellett, régi nóták dallamát dúdolgatva, a maga mulattatására költötte első verseit, tehát azon a teljesen spontán módon, ahogy a romantikus esztétika a „nép-költőt”, az igazi költőt, az ihlet emberét elképzelte. Mikor egyszer nagy pénzszükségben volt, kinyomtatta verseit és maga csodálkozott legjobban sikerükön. Pedig ez a siker természetes volt: Burns versei ebben az időben épúgy, mint a Percy által kiadott balladák, és főképp mint az ál-ossziáni költemények, illusztrációul szolgáltak a kritikusok számára, hogy a népi költészet a legigazibb, legihletettebb költészet.

Ma már tudjuk, hogy Burns költészete nem volt olyan spontán és nem volt olyan népi, mint ahogy a romantika ta-

nította. Burns tulajdonképen csak betetőzője egy költői iskolának, mely Skóciában a XVIII. század folyamán virágzott. Burns nem maga teremtette meg azt a sajátos, friss, skót tájszavakban gazdag félig-angol nyelvet, melyen költeményeit írta, hanem készen kapta elődeitől, valamint a dallamos, népdalszerű versformákat is. Mondanivalója pedig: férfias szabadság-kultusza, a kor legfőbb mondanivalója volt.

Mindez azonban nem von le Burns költői értékéből. A maga korában a költői hangnak olyan üdeségét, közvetlenségét, dalszerűségét tudta megtalálni, ami teljesen újszerűnek tűnt és kihatásában igen fontos volt. Hatása a magyar irodalomban is érezhető; a mi irodalmunkban a „népi” költészetnek később is sokkal nagyobb szerepet tulajdonítottak, mint más irodalmakban és az első nagy népköltő hangja a mi irodalmunkban csengett legtovább. Elbeszélő költeményét, a *Tom O'Shanter-t* Arany János fordította le „Kóbor Tamás” címen.

Burnsnél azonban sokkal sajátosabb egyéniség volt *William Blake* (1757—1827), a preromantikus életérzés legszélsőségesebb átélője. Blake festő és rézmetsző volt, egész fantáziája a képszerűre volt beállítva. Talán ez magyarázza meg, hogy ő gondolta legszélsőségesebben végig a romantikus ihlet-kultuszt: ő a költészetet immár vizionárius és hallucinációs tevékenységnek tekintette. Későbbi versei szerzőjéül már nem is önmagát vallotta; ezeket a verseket szerinte szellemek költötték és diktálták, ő csak leírta azokat. *Szellemdiktálta* versei, az ú. n. *prófétikus könyvek*, egyébként alig érthetőek; de régebbi versei, melyeket még nem szellemek diktáltak, csodálatosan egyszerű nyelvükkel, mély és sejtelmes értelmükkel, a bennük küzdő félig-gondolt gondolatok fájdalmas intenzitásával az angol líra nagy értékei. Versei ciklikusak, a *Songs of Innocence* (Az ártatlanság dalai) a bűnbeesés előtti ember, a gyermek, a bűntudat által meg nem rontott élet képeit mutatják be, a *Songs of Experience* (A tapasztalás dalai) pedig ugyanazokat a képeket a bűntudat lélekbe-lépése után. Blaket kortársai örültnek tartották és nem lehet azt mondani, hogy ok nélkül; verseit nem ismerték, nem is kerültek nyom-

tatásba, ő maga állította elő és illusztrálta könyveit, igen kevés példányban. Csak jóval később, a preraphaelita mozgalom idején fedezték fel és méltányolták, hatása pedig ma kezd érezhetővé válni. Blake megelőzte a romantikát: benne már minden megvan, ha formátlanul is, ami Wordsworthban és Coleridgeben szép lesz, de annál is több: tartalmak, amelyek csak ma kezdenek valahogy aktuálisakká válni.

## V.

## ROMANTIKA

Az angol romantika bizonyos fokig ugyanazt jelenti, mint a többi irodalom romantikája: visszatérést a nemzeti multhoz, a természet megértéséhez, az érzelmek primátusához. Az angol romantika is mélyebbre sülyesztette egy emellett a költészet alapját a lélekben: megnyitotta a tudatalatti gondolkodás, a szabad asszociációk, a teremtmény képzelet számára a költészetet; új életre keltette minden költészet legfőbb inspirálóját, a legendát, a babonát, az örök mitoszokat; újra költőivé szentelte az egyes ember mitosztermő életkorát, a gyermekkort. Mindezek a vonások nem magukban állók; fellelhetők különösen a német romantikában, melytől az angol romantika kezdetekor igen sokat tanult.

Történelmi helyzetében azonban az angol romantika nagyon különbözik a némettől és a franciától: a német és francia romantikusok egy hatalmas klasszikus hagyomány ellen lázadoztak, csaknem reménytelenül; folytonosan korlátozta lendületüket egyfelől Goethe, másfelől a Grand Siècle kétségbevonhatatlan és csaknem utolérhetetlen nagysága. Az angol romantika ellenben egy kevésbé fejlett és a nemzet szellemétől idegen angol klasszicizmus ellen fejt ki



egészséges reakciót; és míg a német és francia romantikusoknak mindent előlről kell kezdeni vagy külföldről behozni, az angolt saját nemzeti irodalma támogatja. Angliában tulajdonképpen a romantikusok az igazi tradicionalisták, az Erzsébet-kori és a miltoni irodalom folytatói; az angol irodalom eredendően romantikus.

Ez a körülmény, az angol romantikának ez az angol földből kisarjadt volta teszi azt, hogy az egész romantikus mozgalomban az angolok hozták létre a talán legmaradandóbb értékeket és hogy az angol irodalomnak az Erzsébet-kor mellett kétségtelenül a romantika a fénykora. Ezért tudott az első romantikus generáció, Wordsworth és W. Scott nemzedéke új világokat meghódítani a költészet számára, anélkül, hogy az emberek világától, a közönségtől messze elszakadt volna; ezért tudott a második generáció, Byron és Shelley generációja, a kifejezés színességében, a forma gazdagságában páratlanul magas fokig eljutni, anélkül, hogy bizarrságokba veszett volna.

Az angol romantika születési évéül 1798-at szokták tekinteni, a *Lyrical Ballads* megjelenési évét. Wordsworth és Coleridge ebben a kötetben adták ki névtelenül, de egy program-előszóval ellátva első költeményeiket. Kettejük közül William Wordsworth (1770—1850) sokkal jelentékenyebb volt. Milton óta ő az első költő (nem számítva a prófétaként viselkedő Blaket), akinek magasztos fogalma van a költő hivatásáról: ez több, mint gyönyörködtetni és több mint tanítani; a költő feladata a lélek igazságát kinyilatkoztatni. Ebben az igazság-akarásban különbözik a romantika minden előző nemzedéktől; minden romantikus költő filozófikus költő. Az angol romantika közös világnézeti alapja, a pantheisztikus természet-átélés, először Wordsworthnál válik költőivé. Wordsworth pantheizmus nem eksztátikus, nem nyugtalan, amint hogy egész költészete a rendnek, a kötelességnek, a békés élet szépségének van szentelve; a természetben is a csendes szépséget keresi: azt a ragyogást, amit annak idején a gyermek látott romlatlan szemével a fákon és a virágokon, azt a ragyogást, amit az élet elsötétít, az ideák



világát a valóságban. Reakcióképen az előtte élőkre Wordsworth misztikus és antiintellektualista: a természet magatudatlan szépségét többre tartja minden művészi szépségnél és az emberben is az öntudatlan kimondhatatlan érzelmi értékeket becsüli legtöbbször, a szív jóságát és tisztaságát. Éppen ezért az egyszerű emberekhez vonzódik leginkább és róluk beszél költeményeiben.

A természet, az egyszerűség, az öntudatlan értékek tisztelete formálta meg Wordsworth költői stílusát, mely új korszakot nyitott az angol költészetben: ő ugyanis szakított a klasszikus költői dikció stilizáltságával, affektált körülíró módszerével és olyan költői nyelvet teremtett, melyet a mindennapi beszéd kifejezéseiből nemesített meg. Kifejezésének egyszerűségében, közvetlenségében, emberiségében rejlik legfőbb értéke. Költészete előtte soha el nem ért módon emberi, igaz; azt lehetne mondani: lélektani költészet, melynek a célja az, hogy a lélekben valósággal élő életet fejezze ki. Önmegfigyelő mélységben csaknem egyedül áll az irodalomban.

A „Tó-iskola” (így nevezték magukat, mert Cumberlandban, az angol tó-vidéken laktak) másik nagy költője, Samuel Taylor Coleridge (1772—1834) sokkal inkább a fantázia világában élt, semmint Wordsworth. Eredeti programjuk az volt, hogy míg Wordsworth a valóság világának fog misztikus ragyogást adni költészetében, addig Coleridge a fantázia világának realiztikus ábrázolására fog törekedni. Coleridge a fantáziájának élt és ez volt életének a tragédiája: sosem tudta magát egy nagyobb, alkotó munkákaratba koncentrálni, töredékeket töredékekre halmozott és legértékesebb gondolatait elbeszélgette, anélkül, hogy valaha is megírta volna. Életének széthullásához hozzájárult gyógyíthatatlan szenvedélye is, az ópium. Igazi költői értékeket akkor hozott létre, amikor megmaradt a képzelet világában: ilyen Kubla Khan című költeménye, melyben egy ópium-vizióját rögzíti meg, minden tudatos hozzátétel nélkül, továbbá hosszabb balladája: The Ancient Mariner (A vén hajós), melyben a tengerész-babonák borzongásait idézi fel

csodálatos stílusművészettel. Coleridge amellett igen erős intellektus volt, rendkívül képzett kritikus elme; a kantiánus filozófiát, a klasszikus és romantikus német irodalmat ő értette meg legjobban Angliában. Kritikai művei közül különösen Shakespeareről tartott előadásai nevezeteseek. Ezekben alakul ki a már említett romantikus Shakespeare-felfogás.

A romantikus költészet ügyét nem a Tó-költők vitték diadalra, hanem Sir Walter Scott (1771—1832). Ő teremtette meg lírai betétekkel átszőtt elbeszélő költeményei által a romantika legnépszerűbb formáját, a történelmi romantikát. Byron fellépésekor azonban visszavonult a költészettől és egészen a regényírásnak szentelte magát; jóllehet elbeszélő költeményeiben nagyon sok elevenség, szinesség, igaz poézis van, mégis a regény volt az igazi birodalma.

A történelmen inspirálódó irodalmat Angliában tulajdonképpen W. Scott indította meg. Azelőtt is voltak régi korokban játszódó elbeszélések, de a történelem ezekben csak arra való volt, hogy a történet a jelentől eltávolítsa, történelmi igazságra nem törekedtek. A preromantika tervszerűen és tudatosan kereste a történelmi inspirációt: azonban az ő számukra, Walpole és a lovagregény számára, a történelem csak a fantasztikumot jelentette, azt a világot, ahol minden csodálatos dolog lehetséges; nem volt érzékük a történelem realitása iránt. A régi kort úgy, mint egyszer valóban élt, reális életet először W. Scott fogta fel; ő volt az első, aki regényében elmúlt századoknak lehetőleg igaz vízióját elevenítette meg. Ezért a legtöbb és legjobban sikerült regénye (Waverley, The Heart of the Midlothian, Guy Mannering, Rob Roy, The Bride of Lammermoor, Redgauntlet) nem is valami régi multban játszódik, hanem a XVIII. századi Skóciában, melynek életét, nyelvét, szokásait, sőt butorait és ruháit Scott, a szenvedélyes régiséggyűjtő, kitűnően ismeri. Ez az a mult, melyet Scott korában még ezer tradíció szála fűzött össze a jelennel; mult, ami nem volt meddő fantázia-játék.

Scott megteremtette a történelmi regény típusát, melyet

azután egész Európa eltanult tőle; Shakespeare után ő az angol író, aki legnagyobb hatással volt az egyetemes irodalomra. Regénytechnikájának alapelemei: a főszereplők költött személyek, a történelmi és történelmi eszméket képviselő alakok csak mint epizód-alakok szerepelnek. Több párhuzamos esemény halad egymás mellett, hogy az elbeszélést a legérdekesebb résznél meg lehessen szakítani. Az elbeszélés centruma valami folklorisztikus mozzanat: monda, babona, mondává lett személy; ez az egész elbeszélésnek bizonyos realitásfölötti, enyhe misztikus ízt ad.

Scott regénytechnikáját el lehetett tanulni: de nem lehetett eltanulni legvonzóbb vonását, humorát; ez többé nem technika kérdése, hanem a kiválasztott nagy mesemondók kegyelemszerű öröksége, Isten ajándéka.

A második romantikus generációnak nem ugyan legnagyobb, de kihatásában legfontosabb képviselője Lord Byron (1788—1824); ő általa és Scott által vált az angol irodalom a XIX. század első felében Európa vezető irodalmává. Byron nagy hírnevét nemcsak műveinek köszönhetette, hanem regényes életének és egyéniségének is. Gazdag volt, előkelő, szép, szerencsétlen és igen nagy színész: költött hőseinek attitűdjét, a byroni embertípust saját életében is megjátszotta és sosem esett ki a szerepéből. Anglia társadalma száműzte viselt dolgai miatt, hogy annál lázasabb érdeklődéssel figyelje külföldi kalandjait. Beutazta Dél-Európa minden romantikus vidékét és teljesen stílszerűen halt meg: a görög szabadságharc előkészítése közben, Missolonghban.

Művei ma már nem hatnak igazán elevenen; leginkább élnek még szatirikus és leíró nagy költeményei, *Don Juan* és *Childe Harold*, drámái (*Manfred*, *Kain*, *Sardanapal*) elavultak. Nem is az egyes művekben állott Byron igazi jelentősége, hanem hogy megteremtett egy embertípust, egy bizonyos romantikus világérzés hordozóját, a byroni attitűdöt, mely sok évtizeden át az európai költőknek úgyszólván kötelező lelki egyenruhájává lett; nálunk Vörösmarty és Petőfi költészetén hagyott mély nyomot.

A byroni ember legfőbb vonása a gőg. „Végzetes” em-



ber, akit a sors nem mindennapi szenvedésekre szemelt ki; közelében mindenki érzi egy sötét hatalom borzongató jelenlétét. Gőgjének egyik megjelenési formája a bűntudat; lelkét valami szörnyű be nem vallott bűn emléke üldözi és különíti el embertársaitól; bűnével annak ártott, akit legjobban szeretett és szeretete mindig gyászos következményekkel jár. Valamennyien Milton Sátánjának leszármazottjai; de a protestáns individualizmus világokkal dacoló gőgje Byronnál szentimentális és önimádó szerepjátszássá válik. Másik megjelenési formája az íronia; ez az a terület, ahol Byron igazán nagy; senki nála kegyetlenebbül nem hányt a angolok szemére nemzeti hibáikat. Iróniája önmagát sem kíméli; szentimentális ellágyulásai után rendszerint valami metsző gúny következik, melyben önmagát parodizálja.

Percy Bysshe Shelley (1792—1822) szintén gazdag, előkelő, szép és szerencsétlen volt; de nem volt színész-természet. Ő minden gondolatát komolyan gondolta és merev helytállása okozta élete minden szenvedését: az egyetemről kicsapták, mert nem volt hajlandó lázadó könyvét visszavonni, apja kitagadta, konok lovagiassága szerencsétlen szerelmekbe és házasságokba sodorta; halála is stílusos volt: a speziai öbölben vízbefulladt egy hajókirándulás alkalmával. Shelley rendkívül intellektuális költő volt, sőt verseinek eszmei mondanivalóját tartotta egyedül fontosnak; és az ő eszmevilága is, mint Byroné, a lázas jegyében állott. Nem valami társadalmi forradalomról álmodozott, amikor a Szabadság nevét kimondta; hanem valami általános, kozmikus forradalomról, a természet forradalmáról, úgyszólván, az égnek a földre jöveteléről. De ezeket az eszméket nem is tisztázta soha; megmaradt valami eksztátikus lelkesültség állapotában mindvégig. Csak annyit tudott, hogy mindenkit fel akart szabadítani: az íreket, az asszonyokat, az emberiséget.

Lázadó, dacos, zavaros gondolataival, melyek a XVIII. század és a francia forradalom utolsó hullámai voltak, éles ellentétben állt Shelley egyénisége: csodálatosan szelíd, lágy, miszticizmusra hajló természet volt, olyan, mint a „Sensitive



Plant", az érzékeny növény, melyről egyik legszebb költeménye beszél. Gondolaténjének és igazi énjének ellenmondása azonban nem okoz disszonanciát költészetében. Éles, hideg eszméi, versének pompájába burkolva lágy, zenés lírai vallomásokká válnak.

Shelley hosszabb költeményei (*Queen Mab*, *Alastor*, *The Revolt of Islam*), továbbá drámai költeménye, a *Prometheus Unbound*, éppen roppant gazdagságuknál fogva kissé fárasztóak; művészete a tetőfokot kisebb költeményeiben éri el. Shelley költészete csupa gazdagság; teljesen zenei költő és egyben neki van a legragyogóbb képfantáziája az angol költészetben. Az angol költői nyelv zenéje egészen új életet nyert az ő kezében; dalszerűséget, ritmusokat talált fel, melyek előtte teljesen ismeretlenek voltak. Képei nem vonalszerű képek, inkább konturaltanok: fény és árny játéka, valami túlvilági ragyogás van bennük, ami nem a földi dolgok visszaverődése; a legromantikusabb költői képek.

Az irreális fényszínhátjáték mellett emberi, lelki realitással teljes: meg tudja rögzíteni a lélek leghalkabb, legszubtilisabb megindulásait is olyan önmegfigyelő éles látással, ami a nagy regényírók művészetére emlékeztet.

Byron és Shelley, valamint kisebb kortársaik, politikai költők voltak; a második romantikus generációhoz elválaszthatatlanul hozzátartozott a politikai reform gondolata. Csak a nagy triász harmadik tagja, *John Keats* (1796—1821) volt teljesen nem-politikus költő; benne a halálosan beteg emberek egocentrizmusa élt és a végtelékig szenzitív lelkek szépségimádása. Tüdőbajtól gyötört rövid életét egészen a költészetnek és a szerelemnek szentelte. Ő is, mint Shelley, legtöbb erejét hosszú gondolati költeményekre fordította, de az igazi szépséget kisebb verseiben érte el.

Keats számára, az angol romantika tradícióival ellentétben, nem a természet volt a legfőbb inspiráló, hanem a művészet, különösen a görög művészet. Furcsa, hogy ez a költő, aki nem tudott görögül és a görög képzőművészetet nagybőrra csak egy ókori lexikon tollrajzaiból ismerte, találta meg a legantikosabb hangokat a modern lírában. A

görög szépségideál, nem a klasszicizált, hanem az igazi, élt mindig előtte és ennek a feltámadását kereste méltóságteljesen nyugtalan, fáradt páthoszú ódáiban.

Van valami lázas a költészetében; minden vers egy eksztátikus pillanat emlékét őrzi, rögzítve azt az örök szépségtartalmat, mely benne az eksztázist kiváltotta. Elbeszélő költeményeiben (*The Eve of St. Agnes*, *Lamia*, *La belle Dame sans merci*) az a csodálatos, hogy egy verssor, egy mondat milyen sokat elbír: a képeknek, zenés és festői kifejezéseknek Spenserre emlékeztető túltömöttségét; de nincsen bennük semmi bizarr, minden szó kérlelhetetlenül a maga helyén van; valami héroikus és megrendítő formaakaratnak, valami férfias hatalomnak, amelyet Shelley nem ismert, a folytonos jelenlétét érezzük.

A második romantikus generációhoz tartozott Thomas Moore is (1779—1852), aki ugyan nem volt igazán nagy költő, de szentimentális dalai mindmáig rendkívül népszerűek; verseit, melyekben az írek elvesztett szabadságát siratja, a mi nagy költőink szerették.

A romantikus korszak legjobb regényírója nem volt romantikus és ezért kora alig ismerte: Jane Austen (1775—1827) a nagy realista regényíró, az összekötő kapocs Fielding és Dickens között. Regényei az angol falusi intelligencia életének enyhén ironikus és roppant nagy éleslátással megírt rajzát tartalmazzák. Nincsen bennük semmi pretenció, semmi hatáskeresés, semmi tetszelgés; a kisszerű élet kisszerű rajza. Érezhető, hogy maga az író is halálosan fontosnak tartja azokat az apró-cseprő pletyka- és házassági históriákat, melyeket leír. A nagy romantikusok színpompája mellett Jane Austen művészete teljesen színtelen; de benne van, amit a romantika nem ismert: az élet, az egyszerű praktikus élet nagy angol szeretete, Chaucer és Dickens életérzése.

## VI.

### VIKTÓRIA KORA

A nagy romantikus lázadás úgy zúgott el Anglia fölött, mint valami légköri zivatar, melynek ereje nem hat le a földre; a társadalom pedig haladt tovább az industrializálódás útján, a józanság és a haszon növekvő istenítése felé. Lassankint az írók is belátták, hogy a romantikus lázadás céltalan szélmalom-harc; a gondolat behódolt a korszellemnek: így keletkezett a XIX. századbeli angol filozófia, melynek alapelve az evolucionizmus, a fejlődésbe vetett hit. Ennek értelmében az egész világtörténet arra való volt, hogy végül is kitermelje az angol nagytőkés ideális alakját. Anglia szellemi életét a Viktória-korban a vagyonos polgárság mérhetetlen önérzete dominálja. Azok számára, akik mégsem tudtak teljes szívvel behódolni a húsfazék-evolucionizmusnak, akik nem tudták vallani, hogy a virágzó ipari részvénytársaság az emberi kultúra zenitje, azok számára két fegyver maradt: az álom és a humor. Az előbbi a költők, az utóbbi a regényírók páncélja volt.

Charles Dickens (1812—1879) mintegy az átmenet romantikus lázadás és Viktória-kori humoros rezignáció között. Dickens is tele van tiltakozással társadalmi visszaélések, a korabeli munkásosztály szerencsétlen helyzete ellen, de ez már nem kozmikus lázadás, hanem a gyakorlati emberbarát reform-vágya, ami nem is maradt eredménytelen.

Fegyvere a humor. A dickensi humor a valóság-ábrázolás specifikus fajtája. A valóság, amint mindennapi életünkben átéljük, voltaképpen nem humoros; de Dickens kiragad belőle egy részletet és azt olyan sokáig, olyan sok oldalról és olyan merev komolysággal mutogatja, hogy nevetségessé válik, amint az ember arca eltorzul, ha nagyon sokáig nézi a tükrében. Éppen ezért Dickens realizmusa nem is igazi realizmus, inkább csodálatos művészetű karrikatúra; felejthetetlen alakjai mind egy-egy reális vonás túlzásig való hangsúlyozásából állnak elő. Az a meghitt világ, amit Dickens ábrázolni



szeret, tulajdonképpen nem a valóság világa: mindig visszatérő képe a jó meleg kandalló mellett ülő családról, míg körülötte köd és hideg van, tulajdonképpen egy idillikus vízió, a polgárember legfőbb álma. Álom-volta köti össze Dickens művészetét Tennysonéval, a kor másik nagy reprezentánsával.

Dickens valóságos népszerűsége egyenes arányban áll írói értékével. Hogy a maga kora mennyire imádta, annak emlékét számos anekdota tartja fenn: pl. a haldoklóról, aki csak azért imádkozott, hogy megérje a szerdai napot, amikor a *Pickwick* következő folytatása megjelenik. Eleven hatása a mai napig sem csökkent. Talán azért, mert Dickens nem volt más, mint egy nagyarányú nyárspolgár: benne az angol nyárspolgár jellemző tulajdonságai, bölcs józansága, szentimentalizmusa és humora nyertek művészi formát.

Legmaradandóbbak azok a regényei, melyeknek nem volt aktuális és gyakorlati tendenciájuk: a *Pickwick-Club*, mellyel csak mulattatni akar, a *Copperfield Dávid*, melyben állítólag saját szomorú ifjúságát panaszolja el, a *Karácsonyi Ének*, melyben humánus szentimentalizmusának és főképp a *Nagy Váraozások*, melyben a hátborzongató felé hajló mesemondó fantáziájának szabad játékot enged. De valamennyi írásában megvan az az utánozhatatlan stílusművészet, mely humorának legfőbb eszköze és egyben világnézetének is legpregnansabb kifejezője: a legfurcsább történeteket is a legnagyobb komolysággal tudja elmondani, a mondatnak egy megrezgése sem árulja el, hogy itt valami nem helyénvaló dologról van szó.

Szentimentalizmusa ma néha bántó; érezni benne a hatáskeresést. Különösen gyermekeket és kutyákat szeret felhasználni, ha meg akarja hatni olvasóit; és ilyenkor követi el azt a nagy stíláriis hibát, hogy nem tud komoly maradni, mint a humoros részleteknél, hanem maga is érezhetően meghatódik.

William Makepeace Thackerayből (1811—1863) úgy váltotta ki Dickens a regényíró, mint annak idején Richardson szentimentalizmusa Fielding realizmusát. Azért kezdett



regényt írni, hogy megmutassa, hogy a világ nem olyan meggható, idillikus hely, mint amilyennek Dickens láttatja, hanem sívár és haszontalan hazugságok színpada, hiúság vására. Thackeray igazi realista, nem is akar sose mást, mint ábrázolni; a dolgok önmagukért beszélnek, kimondják az önmaguk fölösleges voltát.

Mindazonáltal Thackeray világlátásában bizonyos fejlődés vehető észre, a megbocsátás irányában. Legkeserűbb első nagy regénye, a *Hiúság vására*. Ebben a regényben tulajdonképpen egy alak sincs, akivel az olvasó rokonszenvezhetne; jóindulatú alakjai nevetségesek és nem nevetséges alakjai gonoszok. Második nagy regényében, *Pendennis történetében* több megértéssel viseltetik az emberi gyöngeségek iránt; hőse igen gyenge, állhatatlan és megbizhatatlan fiatalember, akit alapjában véve nem lehet elítélni; hiszen olyan, mint mindnyájan vagyunk. Ez Thackeray legigazabb regénye. A harmadik nagy regényt, az *Esmond*-ot már sok rokonszenvvel írta, vannak alakjai, kiken érződik, hogy szerzőjük nagyon szerette őket.

Az igazság, a lelki valóság iránt csodálatosan kifinomult érzéke volt. Iróniája, keserű dühe, nem a rosszak, a kegyetlenek, a hidegszívűek ellen irányul, hanem az álszenteskedők, a színészkedő romantikusok, a sznobok, az ál-szerények és ál-okosok, mindennemű álság ellen. Bizonyos furcsa fordított romantika van ebben az írói attitűdben is: Thackeray dezillúzió-romantikus, neki az okoz művészi örömet, ha sikerül szétfoszlatnia egy illúziót, ha ízekre bontva egy érzést, meg tudja mutatni, milyen hazug, csinált, erőltetett volt. A társadalmi hazugságok boncolgatásában a modern regényírók mestere. Igaz, hogy ő még sokszor a könnyebb utat választotta: ahelyett, hogy ábrázolt és elemezett volna, igen sokszor csak elmélkedett; mintegy elmondta, hogy mit is kellene megírni egy regényírónak.

Ez a vád: hogy gondolatai nagyon is nyersen, a teremtmény képzelet által át nem formálva, kerülnek bele a regénybe, még fokozottabb mértékben illeti meg *George Eliot*-ot, akit a harmadik legnagyobb angol regényírónak szoktak tartani.

(Igazi nevén Marian Evans, 1819—1880). Őt a realizmusra veszületett, asszonyosan aprólékos és éles megfigyelőtehetségén kívül filozófiai állásfoglalása is ösztönözte: G. Eliot a Stuart Mill-lel kezdődő angol pozitivizmus egyik előharcosa. Pozitivistá iszonyodásában a gondolattal meg nem magyarázhatótól, kikapcsolt regényeiből minden igazán regényszerű, tehát nem mindennapi elemet. Regényeinek a nagyrészt lélektani boncolgatások töltik ki, ezekbe igazán mély emberismeretet, művészi intuiciót tudott belevinni. Legjobban éredekelték azok a lelki és szellemi konfliktusok, melyeket ebben az időben vallás és tudomány szembenállása váltott ki az emberekben. Ő a legjobb ábrázolója a liberális protestantizmus szellemiségének, abban a kritikus pillanatban, amikor a darwinista evolucionizmus válaszut elé állítja: vagy lépést tart a természettudományokkal és felad egy sereg szent és dogmatikus hagyományt, vagy ragaszkodik önmagához és ellene mond a pozitív tudománynak. Ez a harc G. Eliotot is egész életén keresztül foglalkoztatta.

G. Eliot dicsősége ma hanyatlóban van; sok elmélkedése fárasztóvá teszi regényeit abban a pillanatban, amint gondolkozásának a centrális, vallási problémája nem eleven többé. Helyette Emily Brontë-t (1818—1848) kezdik a legnagyobb angol írónőnek tartani, aki csak egy regényt írt, a Wuthering Heights-t, de ez az egy regény az ember sorsát irányító emberfölötti szenvedélyeknek, a belsőkben hordott végzetnek olyan nagyarányú, művészi és igaz rajza, hogy magában áll a szelíd angol regényirodalomban, mint az egyetlen stendhali és dosztojevszkiji arányú, monumentális regény.

A kor költői közül a legkiválóbb és egyben a legkarakterisztikusabb Lord Tennyson volt (1809—1892), a poeta laureatus, Viktória királyné ünnepelt udvari költője. Amint Dickens humorral győzi le a kor nagy belső sívárságát, Tennyson az álommal. Verseinek nagyrésze egy elképzelt multban, fantázia-középkorban játszódik, mesevilágban, melyből hiányzik a történelem következményekkel gazdag komolysága, csak a dekoratív képzelet alkotta ezeket a világokat, játékul és menekülésül.

A romantikának ez a másodvirágzása, éppen őszi szelidsége és derűje által, megejtőbb és bájosabb, mint a nagy romantika volt. Tennyson mesevilága sokkal szerveesebben hozzátartozik az angol lelkiséghez, mint Byron vagy Shelley világa. Ő is szentimentális, mint Dickens és legszentimentálisabb műveinek köszönhetette leginkább népszerűségét: az *Enoch Ardennek*, melyben a holtak hitt tengerész visszatér, látja, hogy felesége boldogan él egy másik férj oldalán, mire ő eltűnik, nehogy feldulja az övéi életét és a *May Queennek*, mely egy fiatal leány korai halálát meséli el.

Az igazi mélység, az igazi szenzibilitás hiányzik Tennyson nagyon is koszorús költészetéből; de bizonyos fokig pótolni tudja verselésének kicsiszolt, zengzetes tökéletességével, színes fantáziájával és mélyen angolos erkölcsi komolyságával. Mindezek a jó tulajdonságai legerősebben *The Idylls of the King* (Király-idillek) verssorozatában valósulnak meg. Ezekben a versekben, valamint több másban, feleleveníti a már-már felejtett Arthus- és Grál-mondát, az angol képzelet örök inspirálóját. A pozitivisták kor költőjének a kezében a monda sokat veszít kelta irracionálisból, vad és ezerszínű fantázia-csillogásból; erkölcsi tanulságot kap, ami nehezen vihető végig a tulajdonképpen eléggé amorális mondaanyagon; de e korlátozások ellenére Tennyson egyike a monda legjobb feldolgozóinak. Az ősi meséknek kielemezhetetlen mély költőisége az ő gazdag zengésű verssorából árad a legtisztábban, legtöretlenebbül.

A Viktória-kor másik ünnevelt költője *Robert Browning* (1812—1889) volt. Míg Tennyson a legszélesebb körökben népszerű volt, Browningot egy kicsi, de annál lelkeesebb kör vallotta költőjének; Browning-társaság alakult, mely homályos értelmű műveinek kommentálását tűzte ki feladatául. Homályossága szinte közmondásossá vált; azt beszélték, hogy egyszer megkérdezték, mi az értelme egyik versének, mire azt felelte: „Évekkel ezelőtt, mikor ezt a verset megírtam, ketten értették meg: Isten és Robert Browning. Ma már csak Isten érti.”

Browning dicsőége is hanyatlóban van. Mindinkább



általánossá válik az a vélemény, hogy Browning homályossága nem takar igazi mélységeket. Homályossága inkább kifejezésbeli különködésein alapul: legfőbb törekvése az volt, hogy tömören fejezze ki magát, ezért felkiáltásokban, célzásokban, sokatmondó közvetésekben beszél, a gondolat felét elhallgatja és a kiegészítést az olvasóra bizza. De ha valaki mégis megérti Browning valamelyik költeményét, csodálkozik, hogy mennyire nem volt mit megérteni rajta. Browning küzdelmesen kialakult világnézete végeredményben meglepően lapos, a szó legrosszabb értelmében angol: bizonyos metafizikai evolucionizmus, azt lehetne mondani, protestantizmus és darwinizmus felületes egyesítése. Az ember végtelen fejlődésre képes és végtelen fejlődésre van hivatva, mondja; és amennyiben ezt a fejlődést a földön nem tudja végrehajtani, majd folytatni fogja a túlvilágon. Ebből áll Browning híres optimizmusa: hisz egy túlvilágban, ahol a darwini fejlődés továbbfolytatódik, hogy mindig jelesebb angolokat hozzon létre.

Főművei igen hosszú elbeszélő költemények: *Sordello*, *Paracelsus*, *The Ring and the Book*; de sokkal élvezetesebbek azok a kis költemények, melyekben egy fiktív vagy történelmi alak szellemi életét vázolja néha igazán mély léleklátással: *Dramatis Personae* és *Dramatic Romances*. Ezekben, valamint drámaiban sok igaz költőiség és főképp lélektani igazság van, különködések és ál-mély gondolatok közt elszórva. Legszebb műve a *Pippa passes*: egy egyszerű leány dalának a hatása, sokféle emberszíven tükröződve.

Browning felesége, *Elisabeth Barret Browning* (1809—1863) volt talán az egyetlen angol költő ebben a korban, aki verseiben megtalálta az igazi érzésnek, az igazi bensőségnek ritmusait és képeit, melyeket Tennyson és Browning hasztalan kerestek. Ő is csak egy versciklusában: a *Sonnets from the Portuguese*-ben. Ezek a versek az asszonyi léleknek legszebb kifejezései közé tartoznak; minden egyes mondat maradék nélkül kimondja, amit ki kell mondania és semmivel sem többet; a szonett-forma csodálatos ökonomiája zártakká és feszítőkké teszi a sorokat. A gondolat egyszerű, mint a szá-

vak és a képek, melyeket használ és éppen egyszerűsége adja meg megrázó pátosát.

Amerika a romantikában vonult be az angolnyelvű irodalomba és a Viktória-korban voltak először olyan költői, akik az európai irodalmi tudatba is bekerültek. A maga korában leginkább Longfellow-t ünnepelték (1807—1882), az amerikai Tennyson. Legnagyobb szabású költeménye Hia-watha című eposza, melyben indián mondákat dolgozott fel nagy finomsággal és hangulatosan, természetesen kellő erkölcsi tendenciával ellátva, Tennyson módszere szerint. Legismertebbek rövid lírai költeményei, melyek közt igen szépek is akadnak; pl. a Rainy Day Arany Jánosra emlékeztető rezignációja.

Amerika adott egy költőt, akiben nemcsak hogy semmi amerikai nincsen, de az angol irodalom fejlődésében is nehéz elhelyezni, legfeljebb Keats-szel rokon: Edgar Allan Poe-t (1809—1849). Fantasztikus történetei tették nevét, halála után, ismertté; ezek hatalmas stílusművészetük által mindmáig felülmúlnak minden egyéb terméket a kísértet- és detektív-műfajban. (Ez utóbbit különben Poe teremtette meg.) De Poe igazi jelentősége nem bennük van, hanem verseiben. Költeményei egészen magában álló vizionárius hangulatnak a hordozói: legtöbb verse ugyanazt a témát variálja, mint a jól ismert Holló; halott kedvesét siratja, de oly sajátos módon, hogy folyton éreznünk kell a halott kísérteties közellétét, transzcendens és örökös jelenvalóságát, a költő viziólátó gyötrött emlékezetén keresztül. Vizióinak világában óriási mozdulatlan tavak terülnek el, legördülő hegyek, sápadt lilomok végtelen hadserege, rossz angyaloktól látogatott ódon kastélyok; „időn és téren kívül” fekszik ez a világ. Ezek a viziók rendkívül zenei formába öltöznek verseiben: barokkosan cifrázza verseit félrímekkel, alliterációkkal, folytonos csengés-bongással, talán hogy ezzel is növelje az irreális hangulatot, hogy a rímek üveghangjaival még átszellemültebbé tegye vizionárius stílusát.

A kor gondolati életében, amint láttuk, két ellentétes irány küzdött egymással és küzdelmük oly intenzív volt,

hogyan az egyes ember szellemi életében is meghasonlást idézett elő. Az egyik irány a romantika folytatásaként egy magas, humanitárius és emellett angolosan gyakorlati idealizmus zászlóvivője volt; a másik irány a kor társadalmi viszonyaiból következő morált vallotta: az utilitarizmust, a hasznosság világnézetét, filozófiában a pozitivizmust, vagyis azt a felfogást, hogy csak az lehet igaz, aminek az igaz voltáról tapasztalati úton meg lehet győződni. Ez utóbbi iránynak (a sokkal erősebb iránynak) legfőbb prófétája Charles Darwin volt (1809—1882); ő a Fajok eredetéről és Az ember származásáról szóló művében az általános hitet a fejlődésben, az evolucionizmust, természettudományos alapon, tehát a „legpozitívabb” módon igyekezett alátámasztani, kimutatva, hogy az ember fokozatos tökéletesedés, a fajok fejlődése útján jött létre az alacsonyabbrendű élőlényekből. Tanítása a leghevesebb támadásokat és védelmezéseket váltotta ki és a darwinizmus kérdése a XIX. század második felének legnagyobb szellemi problémája volt. A darwinizmus filozófiai konklúzióit Herbert Spencer (1820—1903) vonta le. Szerinte és korának nagyszámú „természettudományos gondolkozója” szerint az ember életét, épp úgy, mint az egész teremtett világ életét, örök természeti erők kormányozzák, az embernek nincsen szabad akarata, testének, fajiségének, környezetének törvényszerűségei egész életét megszabják. (Determinizmus.)

A másik iránynak, az angol idealista iskolának, nem sikerült eszméit egységes rendszerbe kidolgozni, de szétszórt tendenciái mind megegyeznek a szabad akaratban való hitben. Az angol idealizmus vezéralakja Thomas Carlyle volt (1795—1881), aki főművében (On Heroes and Hero Worship) és nagyszámú többi írásában rendületlenül hangsúlyozta, hogy az ember életét a nagy elhatározások és a történelem életét az elhatározó nagy emberek irányítják. Carlyle műveit igen sajátos, rapszódikus stílusban, a német romantikus Jean Paul tarka stílusában írta; talán ezért van, hogy ma már nehezen élvezhetőek. Igazi nagysága inkább hatásában rejlik; ebben a csüggedő korban ő tartotta fenn a hitet az ember örök méltóságában.



Carlyle idealizmusából indulnak ki azok a szellemi mozgalmak, melyek Viktória királyné uralkodása végének a kora Viktória-kornál sokkal művészbibb színezetet adnak. Ez a kor az „esztéták” fénykora: azoké az embereké, akik a kor meddő és lesújtó szellemi harcaitól, szomorú társadalmi problémáitól megrettenve, a művészet oltalma alá menekülnek, a művészetben lelik meg az orvosságot az élet minden betegsége ellen, a megoldást a megoldhatatlan problémák számára. Az esztétizmus úttörője John Ruskin (1819—1900) volt, hatása műveinél sokkal jelentékenyebb. Ruskin össze akarta egyeztetni esztétizmusát az angol romantika hagyományos humanitarizmusával; álma egy új társadalom volt, melyben a művészi szép minden ember életében szerepet játszik és megkönnyíti az élet terheit.

A művészi, dekoratív értékek megújult kultusza, ami egészséges reakció volt a korai Viktória-kor sivár józansága ellen, kiváltott egy vallási mozgalmat is az anglikán egyház kebelén belül, az ú. n. Oxford-mozgalmat, melynek célja az volt, hogy az anglikán egyház külső életét felfrissítse régi középkori szertartások, szokások felújítása által, tehát hogy liturgiai szempontból visszavezesse a katolicizmus művészi értékeihez. Ebből a mozgalomból emelkedett ki Newman kardinális (1801—1890) hatalmas alakja, aki később katolizált és megtérését Apologia pro Vita Sua-jában örökítette meg.

Ruskin és az Oxford-mozgalom alkotják a háttérét annak az irodalmi és festészeti iskolának, mely a késő Viktória-korban a szellemi elitet magába foglalta, a prerafaelita iskolának. Külsőleg a katolicizmussal és a középkorral való mély rokonszenv jellemzi ezt az iskolát; belülről pedig a ruskini elvek praktikus továbbgondolása, törekvés a világ esztétikai megváltására.

A prerafaelita gondolat legtevékenyebb képviselője William Morris (1834—1896) volt, valóságos ezermester, költő, festő, könyvnyomtató, filozófus, társadalmi misszionárius. Alapjában véve finom esztétalélek volt, aki úgy gondolta, hogy az ember legfőbb boldogsága a művészettel való

foglalkozás, művészi szépségek között való élet. De esztétiz-musa nem jelentett a számára gőgös visszavonulást: művészboldogságát minden emberre ki akarta terjeszteni, azt akarta, hogy minden ember olyan munkát végezzen, ami örömet nyújt neki, mint a művésznak a művészete, azt akarta, hogy a legszegényebb ember is szép butorok és tárgyak között élje le életét, a füstös iparúzó Londont újra középkori Londonná akarta változtatni. Régieskedő és stilizált költői elbeszéléseit (*The Earthly Paradise*, *Sigurd the Volsung*) szintén a középkor rajongó szeretete inspirálta.

Morrisnál művészi szempontból sokkal jelentékenyebb volt Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), festő és költő. Legszebb költeményeit szonett-sorozata (*The House of Life*) tartalmazza. Azonkívül balladákat írt, melyek egyik-másikában sikerült megvalósítani azt a sajátos festői szépséget, ami a prerafaelita festő-iskola képein látható. „A szonett egy pillanat szobra; emlékjel a lélek örök voltáról”, mondja bevezető szonettjében; csakugyan minden szonettje olyan, mint egy emlékmű: költészete valami nagy és zordon előkelőség benyomását kelti képeinek és szavainak összevágása által.

A prerafaelita iskolával sok tekintetben rokon Charles Algernon Swinburne költészete, bár amikor ő a múltba fordult, nem a középkort kereste, hanem a görög kort, az Erzsébet-kort, a szabadság nagy századait, amint hogy általában Shelley tanítványa és a szabadság elkésett énekese volt. Legfőbb értéke, hogy meg tudta valósítani teljes mértékben a prerafaeliták stílustörekvését: a verset olyan elkülönített, zárt művészi alkotássá tudta tenni, mint amilyen a kép vagy a szobor. A rímet és a ritmust olyan alapos és tudatos technikai felkészültséggel kezelte, mint a jó szobrász vagy festő az anyagot. Különösen a ritmus az, amivel a leg-erősebben hat: verssorainak tengerszerű hullámmzése úgy magával ragadja az olvasót, hogy szinte nem is figyelve az értelemre, követi a vers furcsa kanyaródásait.

Érzésvilágában Swinburne pályája elején ú. n. dekadens költő volt. Legfőbb témája a vak sors rettenetes hatalmának

az éneklése: úgy érzi, hogy valami rosszakarató ellenséges istennő tiporja lába alá az ember életét; az ember játékszer sötét végzetének kezében. Ezt fejezi ki legszebb műve, az *Atalanta in Calydon* című görögös dráma, mely az eredeti görög drámák hangját annyira megközelíti, amennyire ez modern nyelven egyáltalán lehetséges. De az életérzés, mely benne kifejezésre jut: ez a fáradt magátátengedés a sorsnak, tulajdonképpen modern érzés és később Európaszerte általános költői hangulattá válik.

Élete vége felé Swinburne szakított fiatal korának finom különcködéseivel, dekoratív páthoszával, az egyszerű életörömök és főképp az angol imperium-gondolat, az angol hatalomtudat költőjévé lett.

Az angol esztétizmus legszélsőségesebb képviselője Oscar Wilde (1856—1900) volt. Ő már lemondott Ruskin és Morris világmegváltó ábrándjairól. A művészet csak a gazdagok, a kevés választottak magánügye és a többi emberre nem is érdemes gondolni. Minden a művészet, az életét is művészetté akarta formálni, luxus-életté és művészetében is mintegy luxuscikkeket akart előállítani: finom franciás szalonvígjátékai (*Bunbury* stb.), történelmi kosztümdrámája, a *Salome*, dekoratív rémregénye a művészi életéről: *Dorian Gray* archépe, mind ilyen luxustermékek. Leginkább irodalmi értékűek: sötét színekben pompázó hatalmas költeménye, a *Ballad of the Reading Gaol*, továbbá meséi, mert ezekben luxus-fantáziája szabadon érvényesülhetett, anélkül, hogy a mű komolyságának és emberi értékének kárára lett volna. Nagyon mulatságosak azonkívül *essay*i, melyekben artisztikus világfelfogását, hogy a művészet előbbrevaló, mint az élet, hogy az élet utáncozza a művészetet és nem fordítva, igen szellemesen fejtegeti. Wilde kedvenc kifejezési formája, a paradoxon, Angliában azóta sem ment ki a divatból.

Az esztétizmust a regényirodalomban George Meredith (1829—1909) képviseli, ha nem is világnézete, de művészi formája által. Meredith ugyanis szakított a realista regény egyszerű, valóságyszerű elbeszélő módjával és olyan stílust teremtett, melynek stílusvolta, stilizált volta épp úgy érezhető,



mint ahogy a versekben érezni lehet mindig a stilizációt. Meseteri Sterne és Jean Paul voltak: ő is jobb szereti magát célzásokban és hasonlatokban kifejezni, semmint egyenesen. Teret enged minden ötletnek, hajlandó hosszas elmélkedések kedvéért megszakítani az elbeszélést; legjobban szereti pedig alakjait az önmaga szellemes, barokkos stílusában beszéltetni. Ezek a párbeszéddek Meredith regényeinek legélvezetesebb részei: alakjai nem igen beszélnek arról, amiről a regény meséje szempontjából beszélniük kellene, de ezer célzással, hátsó gondolattal mégis azt érintik.

Meredith regényei nem könnyű olvasmányok. Nem lehet pusztán szórakozásul olvasni őket; megkívánják, hogy az olvasó gazdag fordulatú mondatainak az értelmén elgondolkozzék. Legfőbb értéke stílusának művésziessége és csak az élvezheti, akinek a kifejezőművészet önmagában örömet okoz.

Tulajdonképen az esztétizmus csak az elenyésző kisebbség menekülési formája volt; a gondolkozó emberek nagy részét a prerafaelitizmus álmvilága nem elégítette ki és megtörve hordta saját világképét, melyből a természettudományos gondolkodás kiölte a lelket. A késő Viktória-kor pesszimizmusának legnagyobb művészi kifejezését *Thomas Hardy* találta meg (1840—1928) regényeiben. Ezek a regények sötétek nemcsak elgondolásukban, melyben a legmerevebb determinizmus uralkodik: az emberek akaratlan bábok külső véletlenek és öröklött végzetek kezében; de pesszimizták ezek a regények minden tekintetben, egyforma melankóliát árul el a táj, amelyen lejátszódnak és a mondatforma, melynek monoton, őszieső-szerű ritmusába vannak zárva. Szépségüket éppen ez a melankólia adja meg; a melankólia az angol irodalomnak ősi és tradicionális vonása, de Hardynál mintegy a tetőfokát éri el. Tárgyát csaknem mindig az egyszerű emberek életéből meríti, gyűlölte a nagyvárost és a nagyvárosi civilizációt. De nincs erősebb gesztusa gyűlöletének a kifejezésére; minden tendencia, minden hatni-akarási mérhetetlenül távol áll finom művészetétől; lényének alapja a tiszta passzívítás, mellyel hősei meghajtják fejüket a sors előtt.

## VII.

### XX. SZÁZAD.

A magunk korát nem lehet egységes formulákkal jellemezni, mint régebbi korokat: nagyon is közel van hozzánk, semhogy ezerfelé szétágazó, egymásnak ellentmondó tendenciái közül meg tudjuk állapítani, hogy mi a jellemző, mi a lényeges. Világosabban csak azt láthatjuk, hogy mi a folytatása valami réginek és mi az, ami reakció a régebbi ellen.

A XX. század angol irodalma nagyobbára a XIX. század által kiépített úton halad. Lírában a prerafaelita dallamosság, Swinburne iskolája uralkodik; a dráma kevés igazi értéket hoz létre, Ibsen hatása bizonyos felületes ál-naturalizmushoz vezet, majd ez is elavul. A regénytermelés túlnyomó többsége részint a limonádé-regény, részint a kaland-regény típusához tartozik; ez utóbbi műfajban néhány igazi tehetség is akadt.

A kalandregényt magasabbrendű irodalmi műfajjá avatta már az előző generáció egyik legkitünőbb regényírója is, Robert Louis Stevenson (1850—1894). Benne mintegy Walter Scott tradíciói élednek újjá: a skót hegyvidék hervadhatatlan romantikája, a színes, változatos, héroikus élet tisztelete, keveredve a századvég festői, esztétista exotizmusával: Stevenson élete végét Samoa szigetén töltötte, gyönyörű leírásokban rögzítve meg a szigetvilág irodalmilag még szűz szépségeit.

A mai angol irodalomban Stevenson szerepét Joseph Conrad (tulajdonképpen nevén J. C. Korzenyowsky, szül. 1856) tölti be; lengyel származású angol tengerésztiszt, aki a tropusokon átélt számos esztendő után ébredt csak írói hivatására. Joseph Conrad regényei (*Almayer's Folly*, *The Nigger of the Narcissus*, *Lord Jim*, *The Arrow of Gold* stb.) meséjükre és meséjük regényszerű érdekességére nézve kalandregények, még pedig az exotikus országokban játszódó, Pierre Loti-típusú tengerész-regények fajtájából. Valójában azonban ezek a regények sokkal többek a kalandregénynél és talán az újabb angol regényírás legművészebb és legmé-

lyebb termékei. A kalandos történet mögött Conradnál mindig egy örök-emberi, mély és gyötrő probléma rejlik, mely épp úgy lejátszódhatna bármilyen más miliőben is, ahol fether emberek élnek; a tropikus háttér csak nagyszabású és színes kerete a belső drámának. Mert bármennyire is a belső drámára irányítja Conrad a figyelmét: nem tud ellenni az exotikus természet ezerszínű dekorációja nélkül és a lélekrajzoló mélység mellett éppen ez a csodálatos természetrajzoló, festői tehetség, a tropikus világ pontos és amellettköltői, mitoszokba vesző rajza Conrad másik kitűnő tulajdonsága. Ennek a mély belső és színgazdag külső látásnak méltó hordozója Conrad próza-stílusa. Ez a stílus nem a nyugodt ábrázolóé, hanem a költő hasonlatokban, szimbólumokban, szenvedélyes és óriási perspektívákat sejtető fordulatokban bővelkedő nyelve. Míg Stevenson stílusa franciásan világos és egyszerű és éppen ezért művei kitűnő ifjúsági olvasmányok, Joseph Conrad stílusa az olvasótól megkívánja, hogy végig feszült figyelemmel kövesse a mondatok különös csavarulatait és ezáltal leszálljon az író gondolatainak mélységeibe.

Az epigon-irodalommal, a Viktória-tradíciók folytatóival a rendelkezésünkre álló hely csekély volta miatt nem foglalkozhatunk. Csak azokat említhetjük meg, akik reakciót jelentenek a Viktória-kori irodalomfelfogás ellen. Az új írók ugyanis, akikről beszélni fogunk, rendkívül erős egyéni különbözőségük mellett egyben hasonlítanak egymásra: valamennyien mást értenek irodalom alatt, másban látják az irodalom célját, mint elődeik. A Viktória-kor írói szórakoztatni, gyönyörködtetni akartak, legnagyobbjaik pedig ábrázolni vagy valami álomvilágba felragadni az olvasót. Tudatosan vagy maguktudatlanul a l'art pour l'art hívei voltak; legfeljebb valami bizonytalan erkölcsi tendenciájuk volt, az erkölcsök általános megnevesítésére törekedtek, — mint Thackeray vagy Meredith. Az újabb angol írók pedig aktív részt akarnak venni a társadalom életében írásaik által; a legkülönbözőbb irányokba, de valamennyien irányítani akarják közönségüket. Nem hívei többé a l'art pour l'artnak, ez ellen az elv



ellen való harc a közös vonás ezekben az igen ellentétes egyéniségekben.

Ezt a költői tettvágyat az angol regényfajta szentimentalizmusra és exotizmusra hajló hagyományaival a legszerencsésebben Rudyard Kipling tudta egyesíteni. (Szül. 1865.) Elsősorban exotikus író: az indiai angolok életének legjobb ismerője. Első művei (*Plain Tales from the Hills*, *Kim*, *Soldiers Three* stb.) ezt a világot ábrázolják kitűnő humorral és pompásan gördülő stílusban. *Barrack Room Ballads* című versgyűjteményében sajátos és újszerű kifejezését találta meg az angol gyarmati katonák érzelmi világának és lassankint eljutott egy világnézethez, ami tökéletesen megfelelt a katona-költő egyéniségének: ő lett az angol imperializmus költője és későbbi költészetét ennek az eszmének a szolgálatába állította. (*Songs of Three Nations* stb.)

Az angol imperializmus eszmevilága mitőlünk természetesen messze van; de Kipling régebbi írásai nem veszítik el frissességüket. Különösen gyermekek számára készült írásai kitűnőek: a *Jungle Book*, melyben az őserdő vadállatainak életét mutatja be a régi állatmesékre emlékeztető mithoszteremtő fantáziával és a *Just So Stories* című mulatságos mesekönyv.

Míg Kipling, mint megannyi honfitársa, az angol világbirodalomtól várja az emberiség boldogítását és az imperiumeszme fegyveréül ajánlja fel művészetét, a másik reprezentáns angol író, *G. Bernard Shaw*, a társadalmi reformok harcosa. Drámaírói pályája elején (*Warrenné mestersége*) még Ibsen hatása alatt állt, de azután megtalálta a maga hangját, a szellemességnek egy specifikus formáját, melyről valamennyi írását rögtön meg lehet ismerni. Szellemességének alapformája a paradoxon; de meglepő mondásai nem rendkívüliségük által lepnek meg, hanem éppen rendességük által. Alapsémájuk Shawnak az a felfedezése, hogy a fehér bor nem is fehér, hanem sárga; valamennyi felfedezése, tendenciája és paradoxonja ilyen természetű: kimutatja valamelyik konvenció hamis voltát. Ebben a dezilluzionizmusban sokszor rendkívül merész: *Arms and the Man* (Hősök) című színművében pl.

a harci dicsőség konvencióit, *You never can tell* (Nem lehet sen tudni) címűben a szülők iránt való szeretet konvencionáliszmusát, az *Ember és Felsőbbrendű Ember*-ben a szerelmi romantika hazugságait, *John Bull Másik Sziget*-ében szűkebb honfitársainak, az íreknek felületes, szentimentális honszereztétét „leplezi le”. Egész irodalmi munkássága leleplezések sorozata; be akarja mutatni az összes társadalmi hazugságot, amely a mai ember életét oly kellemetlenné teszi és amelyen csak egy gyökeres demokratikus társadalmi átalakulás segíthet.

Ha egészében tekintjük Shaw szemléletét, amelynek a magaslatáról vádolja az emberiséget, ez a világnézet tulajdonképpen meglehetősen lapos, túlságosan józan és nyárspolgári. Lényege a XIX. századtól örökölt evolucionizmus, a hit az emberiség fejlődésében és az az ugyancsak örökölt babona, hogy az emberiségnek az a célja, hogy minél több ember számára minél teljesebb boldogságot biztosítson. (Altruizmus.) Amellett felfogása nemcsak lapos, hanem felületes is; felületességének eklatáns példája az a tapintatlan igazságtalanság, melyet Magyarországgal szemben elkövetett.

De kétségtelen, hogy Shawban vannak művészi tulajdonságok, melyek világnézete dacára is igen nagy íróvá avatják. Groteszk humora, mellyel minden dolgot a fejetetejére tud állítani, sokszor nemcsak rendkívül szellemes, hanem igazmondó is: rávezet lelki igazságokra, melyek olyan alapvetőek és olyan egyszerűek, hogy éppen ezért igen nehéz tudatosítani őket. Ő modern életünk önismeretének egyik legnagyobb megalkotója. Azonkívül nagy költő is, valahogy titokban; néha kibukkan belőle a gazdag képzeletű lírikus, igaz, hogy ilyenkor mindig elszégyeli magát és valami cinikus megjegyzéssel igyekszik semmissé tenni azt, amit mondott. Költőiségét leginkább egyik legutolsó és talán legszebb színdarabjában, a Szent Johanná-ban érvényesítette; itt igazán mély átéléssel, költői és igaz intuícióval ábrázolja meg az orleansi szűz történetét és benne a középkor lelkivilágát.

Shaw méltó ellenfele, folytatója és egyben életrajzírója

G. K. Chesterton (szül. 1874). Ő Shaw józanságát még tovább fejleszti, annyira modern, hogy már elavultnak nyilvánít mindent, ami kortársai szemében modernnek számít, annyira modern, hogy már konzervatív. Szerinte a nagy szenzáció nem az, hogy a vonat kisiklik, hanem az, hogy a vonat megérkezik: a rend, a pontosság nagy csodája. A világ általános nagy baján nem az fog segíteni, ha gyökeresen szakítunk mindennel, ami régi, hanem ha visszatérünk a gyökeresen régihez, a legerősebb tradíciókhoz. Konzervativizmusa, tradicionalizmusa szükségképpen a katolikus világnézethez vezette. Katolikus nézőpontjából *Eretnek*-nek nyilvánítja valamennyi neves kortársát hasonló című essay-gyűjteményében és hirdeti, hogy csak az orthodoxia segíthet az emberiségen. A forradalmiság, a reformálni-akarás szerinte a XIX. század, romantika és Viktória-kor nevetséges és káros öröksége, mint az evolucionizmus is: az emberiségnek nem előre kell tekinteni, hanem vissza, a szebb és boldogabb századok felé.

Chesterton konzervativizmusában, katolicizmusában van valami bohóckodó; anélkül, hogy kétségbe lehetne vonni őszinteségét, az embernek az az érzése, hogy ha Chesterton történetesen egy katolikus országban születik, akkor protestánsná lett volna, hogy megdöbbenne embertársait. Ezt az érzést leginkább Chesterton kifejezési formái szuggerrálják: tanulmányaiban félelmetes bőséggel ontja a paradoxonokat és velük annyira bebizonyítja az igazát, hogy az ember már nem is meri elhinni. Minden irodalmi forma jó neki, hogy eszméit hirdesse: kitűnő detektívtörténeteket írt (*Az ember, aki csütörtök volt*, a „*Brown páter*”-ről szóló három novelláskötete), tudva, hogy ezen a módon férközhetik leginkább honfitársaihoz. Ezek a detektívtörténetek, mint detektívtörténetek és mint stílus-alkotások is kitűnőek: egy rendkívül gazdag meseszöveg és leíró, képekben bővelkedő fantázia nyilatkozik meg bennük. De különösen az teszi vonzóakká őket, hogy a bonyodalom, valamint a megfejtés alapjául mindig Chesterton világnézete szolgál; bámulatos az a szellemi zsonglőrösködés, ahogy a detektívtörténet alacsony eszközét magas tendenciáinak szolgálatába tudja állítani.



A mai Anglia legnépszerűbb regényírói H. G. Wells és John Galsworthy. H. G. Wells (szül. 1866.) páratlan népszerűségét fantasztikus regényeinek köszönhetette: Dr. Moreau szigete, Világok harca, stb. Ezek a regények igen ügyes, elevenül megírt, inkább ifjúsági olvasmányként ható művek, nagyobb irodalmi igények nélkül. Később azonban Wellset elkábitotta sikere és a komoly irodalomra adta magát. Ő is társadalmi reformátor lett, miután ezt Angliában mai napság így követeli meg a magasabb irodalom divatja. Világnézete lényegében egyezik B. Shaw szocializmusával, de míg Shaw gondolatait szellemességük elfogadhatóakká teszi, Wells világképe a legsívárabb áltudományos komolyság öltöztetésében jelenik meg. Ujabb regényeiben (A szenvedélyes barátok, A halhatatlan tűz, William Clissold világa, stb.) van-  
nak igen szép és helyes lélektannal megírt, különösen szerelmi, részek, de az autodidakta író nagyképzű oktatásai elrontják a regényszerű részek hatását. Hogy mégis óriási olvasóköre van, annak talán az a magyarázata, hogy a félműveltek száma óriási nagy; az emberekben él bizonyos tudásvágy, de nincs annyi energiájuk, hogy komolyabb studiumokkal foglalkozzanak; ilyenkor kapóra jönnek Wells regényformába öntött kis lexikonjai, melyek egy idő múlva époly kómikusan fognak hatni, mint pl. Dugonics András Etelkája, a szövegmagyarázó lapalji jegyzetekkel.

Jelentékenyebb egyéniség John Galsworthy (szül. 1867.). Az ő működésének a centrumában is a társadalom-kritika áll, még pedig bizonyos irodalmi konzervativizmussal: fő-támadása a képmutatás, a hazugság ellen irányul, mint Fielding óta valamennyi angolé, aki a társadalmat vádolta. Fegyvere nagyjából a szenttelen ábrázolás: bemutatni a dolgokat, amint szükségképen fejlődtek bizonyos előfeltevésekből, úgy-hogy végül is minden helytelen dolog önmagától, a természet rendje szerint, elveszi méltó büntetését. Galsworthy legtehetségesebb a novellában (The Dark Flower, stb.), de a társadalom széles és okfejtő ábrázolása csak regényben lehetséges: Galsworthy társadalomlátását egy hatalmas regénysorozatban mutatja be, a Forsyte-Saga-ban, legelterjedtebb művében,

mely egy jó középosztálybeli angol család élettörténete. Színdarabjai (Uriemberek, Ablakok, stb.) szintén a társadalomkritika területén mozognak és a kontinensen ugyancsak elavult ibseni drámatípushoz tartoznak.

Shaw és Chesterton írek, azonban nem tartják fontosnak ír származásukat. Az ír függetlenségi mozgalmakkal egyidejűleg keletkeztek irodalmi irányok Irországban, melyek azt tűzték ki céljukul, hogy irodalmi működésükben az ír nemzeti különjelletet, a kelta faji vonásokat domborítsák ki. A „kelta renaissance”-nak különböző mozgalmi között erős fokkülönbségek vannak: némelyek az angol nyelvet is elvetik és kymriül írnak, mások csak éppen az ír folklorisztikus elemek használatát követelik, egyébként teljesen bennmaradnak az angol költészet tradícióiban. A kelta renaissance legjelentékenyebb költője W. B. Yeats (szül. 1865.), a pre-raphaelita hagyományok nagy folytatója és elmélyítője. A pre-raphaeliták a világotúli világba menekülő álmodozást csak a maguk vigasztalására keresték, „rest nap rest dalnokai” amint W. Morris nevezte magát; Yeatsnél az álmodozás nemzeti tette válik, mert szerinte a fantázia-élet, mithoszokba való elmerülés, víziók látása, fejezi ki legjobban az ír nemzeti karaktert, ez felel meg legjobban az ír léleknek. Lirai költészete halvány színű, vizionárius, képekben és intenzív hangulatokban gazdag; a különös kelta mithológia ismerete és állandó felhasználása, a rehabilitált ossziáni hangulat újra frissen ható varázsa ezeknek a verseknek egészen sajátos ízt ad, mintha nem is angol költemények volnának. Ugyanez a hangulat teszi széppé drámáit is, különösen mesterművét, a Countess Cathleent-t; bár a drámában a forma zártsága nem engedi meg, hogy Yeats legfőbb értéke, az álom-hang, az engedettség kellőképpen érvényesüljön.

Az ír színműírók közül igen kiváló még J. M. Synge (szül. 1871.), az ír néplélek, paraszti nyelv, ünnepélyek kitűnő ábrázolója; regényíróik közül kiválik James Joyce sokat körülvitatott alakja; igen bizarr író, ki világképét a félig-tudatos asszociációk egymásmellé helyezésével akarja megkonstruálni; rendkívül homályos nyelven ír.

Egyfelől tehát az írek nemzeti aspirációi, felszabaduló szellemisége jelent új akarásokat az angol irodalomban; másfelől pedig az amerikai szellemiség magára-eszmélése. Amerika irodalmi szempontból a XIX. századon át Anglia gyarmata maradt. Az első amerikai költő, aki specifikus amerikai lírát adott specifikus amerikai formában, Walt Whitman volt. (1819—1892.) Ő talált először hangokat az Egyesült-Államok barbár, fiatal létszeretetének, életerejének a kifejezésére; verseiben az épülő világvárosok, a diadalmas demokrácia, a modern technika nagyszerűségén érzett öröm, szóval Amerika kétségbe nem vont nagysága, az amerikai optimizmus énekel. Ennek a világérzésnek kitűnő megjelenési formája, a „szabad vers”, mely tulajdonképpen Whitman hatása alatt vonult be az egyetemes irodalomba: barbár, parvenü, de hatalmas ömlésű versforma volt megteremtője kezében, aki a zenei veszteséget képeinek és szóhangulatainak gazdagságával pótolta. A következő generáció legkiválóbb írója, Henry James (1843—1916.) már nem tud olyan osztatlan lelkesedéssel tekinteni az amerikai életre; bámulatos pszichológiai érzékével kezdi napvilágra hozni Amerikának akkor még rejtett, belső problématikáját. Az ő ujjmutatásait követi a legújabb amerikai regényíró-generáció, mely úgylátszik, új fejezetet fog nyitni az angolnyelvű regény történetében.

Az új generációt mindenekelőtt az jellemzi, hogy nem fordul többé csupán általános-emberi problémákhoz, hanem Amerika, az amerikai lélek sorsa érdekli; immár minden kétségen kívül kialakult egy amerikai nemzet, saját erényekkel és saját bűnökkel. Az új írók, élükön Sinclair Lewis-sal (szül. 1885.), az amerikai ember tragédiáját abban látják, hogy „standard” életet él: minden embernek az a törekvése, hogy éppolyan legyen, mint a többi ember; a gyár-  
ipar, mely teljesen egyforma áruk milliárdjait képes a piacra dobni, mintha az emberek lelkét is egyformára faragná. Ezek a standard-életek alapjában véve boldogtalanok, hiányoznak belőlük a nagy vágyak, a nagy megrázkódtatások, melyek az életet élni érdekessé teszik; leélik az életüket, anélkül, hogy valami történne. Erre jön rá Babbitt, S. Lewis legjobb regé-



nyének a hőse, kiről ezt az egész lelki betegséget Babbitiz-  
musnak nevezik; de amikor rájön, már késő van, nincs me-  
nekvés. Az új amerikai írók a legkülönbözőbb irodalmi for-  
mákban intik az amerikai embereket, hogy térjenek vissza az  
élet eleven értékeihez, a számoktól és gépektől vissza az él-  
hető realitásig, és ennek hirdetése közben igen eleven, reális  
irodalmat produkálnak. Legjobbjaik S. Lewisen kívül Sher-  
wood Anderson, Th. Dreiser, John Dos Passos.

## BIBLIOGRÁFIA

Magyar nyelven összefoglaló angol irodalomtörténet eddig a következő jelent meg: az *Egyetemes Irodalomtörténet* megfelelő fejezetei (szerk. Heinrich Gusztáv, az angol részeket írta Voinovich Géza), Voinovich Géza: *Az angol irodalom története*, a Kultúra és Tudomány sorozatban (1926), továbbá Taine angol irodalomtörténetének a fordítása az Akadémia kiadásában. Áttekintést nyújt továbbá Rózsa Dezső összefoglaló cikke az Irodalmi Lexikonban, és a Saintsbury-féle irodalomtörténet magyar fordítása. Ezeken az összefoglaló műveken kívül számos eredeti és fordított részlettanulmány jelent meg magyar nyelven.

Az angolnyelvű angol irodalomtörténetek közül terjedelménél fogva kiemelkedik a *Cambridge History of English Literature* 14 hatalmas kvart-kötetben, a legkiválóbb angol irodalomtudósok írták. Nevezetesen még Garnett és Gosse, Saintsbury, Andrew Lang irodalomtörténetei. Tanulmányi célokra rendkívül alkalmas F. Sefton Delmer: *English Literature*-ja.

A francia- és németnyelvű angol irodalomtörténetek sok tekintetben mélyebbek és élvezetesebbek, mint maguk az angol művek. Így mindenekelőtt Taine hatalmas műve, mely az angol irodalom egyes jelenségeinek értékelésénél alapvető fontosságú. Rendkívül alapos és szép munka E. Legouis és L. Cazamian *Histoire de la littérature anglaise*-je (1925). A német művek közül még mindig kitűnő Hettner: *Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts* angol vonatkozású része, melynek most új kiadása jelent meg; továbbá B. Fehr: *Die*

*englische Literatur des XIX. und XX. Jahrhunderts.* (Walzel: *Handbuch der Literaturwissenschaft*-jában.)

Az angol irodalom kincsei csaknem valamennyien megközelíthetők magyar fordításban is. Így nevezetesen *Shakespeare* minden műve le van fordítva, és egynéhány a *Shakespeare-kortársak* és *álshakespearei drámák* közül is, a *Kisfaludy-Társaság* kiadásában. Klasszikusaink közül *Vörösmarty Mihály* a *Julius Caesart* és *Lear királyt*, *Petőfi Sándor* a *Coriolanust*, *Arany János* pedig a *János királyt*, *Hamletet* és *Szentivánéji álmot* fordította le. A *Franklin-Társulat* által kiadott teljes magyar *Shakespeare-fordítás* megjelenése óta van két kitűnő újabb fordításunk: *Babits Mihály* átültette a *Vihart* és *Szabó Lőrinc* a szonetteket. *Marlowe* darabjainak fordítása az *Olcsó Könyvtárban*.

*Milton Elveszett Paradicsom-át* újabban *Jánosi Gusztáv* fordította le, fordítása az *Olcsó Könyvtárban* található meg. *Bunyan Zarándokának* több fordítása van, a legrégebb 1777-ből. *Defoe Robinson-ja* magyarul csak ifjúsági kiadásokban jelent meg, de *Swift Gulliver-jének* van teljes magyar fordítása, *Karinthy Frigyesé*. *Fielding Tom Jones-ának* fordítása az *Olcsó Könyvtárban* jelent meg, *Sternet* sajnos *Kazinczy* magyarította utoljára és ez a kiadás nehezen közelíthető meg.

*Goldsmith Vicar of Wakefield-je* is megjelent magyar fordításban (Ács és Csorna). *Young Éjszakái-nak*, valamint az *ossziáni költeményeknek* számos régi fordításuk van, így nevezetesen *Ossziánt Kazinczy* is átültette, egy újabb fordítás az *Olcsó Könyvtárban* jelent meg.

*Coleridge Ancient Mariner-jét* *Szabó Lőrinc* tolmácsolta (Pandora, 1927.), *Walter Scott-nak* számos művét lefordították a XIX. század folyamán; legmegközelíthetőbb a *Klasszikus Regénytárban* megjelent *Ivanhoe*. *Byron Manfréd-ja* és *Kain-ja* a *Magyar Könyvtárban*, *Don Juan-ja* a *Remekírók Képes Könyvtárában*, fordította *Ábrányi Emil*, a *Childe Harold-ot* újabban *Harsányi Zsolt*, a *Beppo-t* és *Mazeppát* *Kosztolányi Dezső* ültette át, azonkívül számos fordítás. *Shelley* nagyobb művei közül csak a *Queen Mab* jelent meg eddig magyar fordításban: *Fodor József*, *Élőszó*, 1928. *Keats*



Keats legszebb ódáit Tóth Árpád lefordította. (Örök virágok, 1927.) Moore néhány versét nemzeti klasszikusaink ültették át.

Dickens legtöbb regénye magyarul a Klasszikus Regénytárban jelentek meg, továbbá Thackeray-é is. George Eliot Bede Ádám-ja az Olcsó Könyvtárban. Ugyanott Tennyson Király-idilljei, Longfellow Hiawathá-ja is. Browning Pippáját Reichard Piroska fordította, egy másik hosszabb elbeszélő költeményét pedig Babits Mihály (Nyugat). Poe Holló-ját versengve fordították magyarra; többi költeményeiből Pásztor Árpád fordított, novelláinak számos fordítása van. Darwin, Spenser és Carlyle legfontosabb művei is megjelentek magyarul.

Wilde-nek csaknem valamennyi műve megjelent magyarul, nagyrészüket a Magyar Könyvtárban. Meredith Önző-jét Babits Mihály és Tóth Árpád fordították. Hardy-nak eddig sajnos csak egy művét fordították le: Otthon a szülőföldön, Olcsó Könyvtár.

Wells és Galsworthy műveinek fordításával talán túlságosan mértékben is el vagyunk látva. Shaw és Chesterton legfontosabb írásait Hevesi Sándor tolmácsolta. Kipling Kim-je, Dzsungel-könyve, Meséi és több kisebb írása jelentek meg magyarul. Conrad egy regénye: Az arany nyíl, Stevenson-nak pedig Kincses sziget-e és Dr. Jekyll-je vannak lefordítva. Whitman verseiből többen fordítottak. Sinclair Lewie-nek két és Dos Passos-nak egy regénye van meg nyelvünkön.



## MUTATÓ

- |                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| Addison, 31—32.          | Erazmus, 10.              |
| Anderson, 71.            | Evelyn, 30.               |
| Arthus-monda, 6.         | „Everyman”, 14.           |
| Austen, 50.              | Fielding, 36.             |
| Balladák, 9.             | Galsworthy, 68.           |
| Bale, 14.                | Goldsmith, 37.            |
| Beowulf, 3.              | Gray, 40.                 |
| Blake, 42.               | Hardy, 62.                |
| Bronte, Emily, 54.       | James, Henry, 70.         |
| Browning, E. Barret, 56. | Johnson, Sam., 33.        |
| Browning, R. 55—56.      | Jonson, Ben, 21.          |
| Bunyan, 27—28.           | Joyce, 69.                |
| Burns, 41.               | Junius-levelek, 34.       |
| Byron, 47—48.            | Keats, 49—50.             |
| Carlyle, 58.             | Kipling, 65.              |
| Chatterton, 41.          | Layamon, 6.               |
| Chaucer, 6—8.            | Lee, 28.                  |
| Chesterton, 67.          | Lewis, Sinclair, 70.      |
| „Chevy Chase”, 9.        | Lily, 13.                 |
| Coleridge, 45.           | Lillo, 35.                |
| Collier, 38.             | Longfellow, 57.           |
| Collins, 40.             | Macpherson, 40.           |
| Congreve, 38.            | Malory, 9.                |
| Conrad, 53.              | Marlowe, 15.              |
| Cowper, 41.              | Meredith, 61—62.          |
| Darwin, 58.              | Milton, 24—27.            |
| Defoe, 31.               | „Miracle-play”, 13.       |
| Dickens, 51—52.          | Monmouth, Geoffrey of, 5. |
| Dos Passos, 71.          | Moore, Th., 50.           |
| Dreiser, 71.             | „Morality-play”, 13.      |
| Dryden, 28, 29—30.       | Morus Tamás, 10.          |
| Eliot, George, 53—54.    | Morris, 59.               |

- Newman kard., 59.  
 Norton, 14.  
 Ossian, 40.  
 Ottway, 28.  
 Oxford-mozgalom, 59.  
 Pepys, 30.  
 Percy püspök, 41.  
 Poe, 57.  
 Pope, 32.  
 Prerafaeliták, 59.  
 Prynne, 22.  
 Richardson, 35.  
 Rossetti, D. G., 60.  
 Ruskin, 59.  
 Sackville, 14.  
 Scott, 46—47.  
 Shakespeare, 16—21.  
 Shaw, 65—66.  
 Shelley, 48—49.  
 „Sir Patrick Spens”, 9.  
 Smollett, 37.  
 Spencer, H., 58.  
 Spenser, E., 11—12.  
 Steele, 31—32.  
 Sterne, 37.  
 Stevenson, 63.  
 Swift, 33—34.  
 Swinburne, 60—61.  
 Synge, 69.  
 Tennyson, 54—55.  
 Thackeray, 52—53.  
 Thomson, James, 39.  
 Udall, 14.  
 Wace, 6.  
 Walpole, 40.  
 Wells, 68.  
 Wesley, 41.  
 Whitman, 70.  
 Wilde, 61.  
 Wordsworth, 44—45.  
 Wycherley, 28.  
 Yeats, 69.  
 Young, 39.



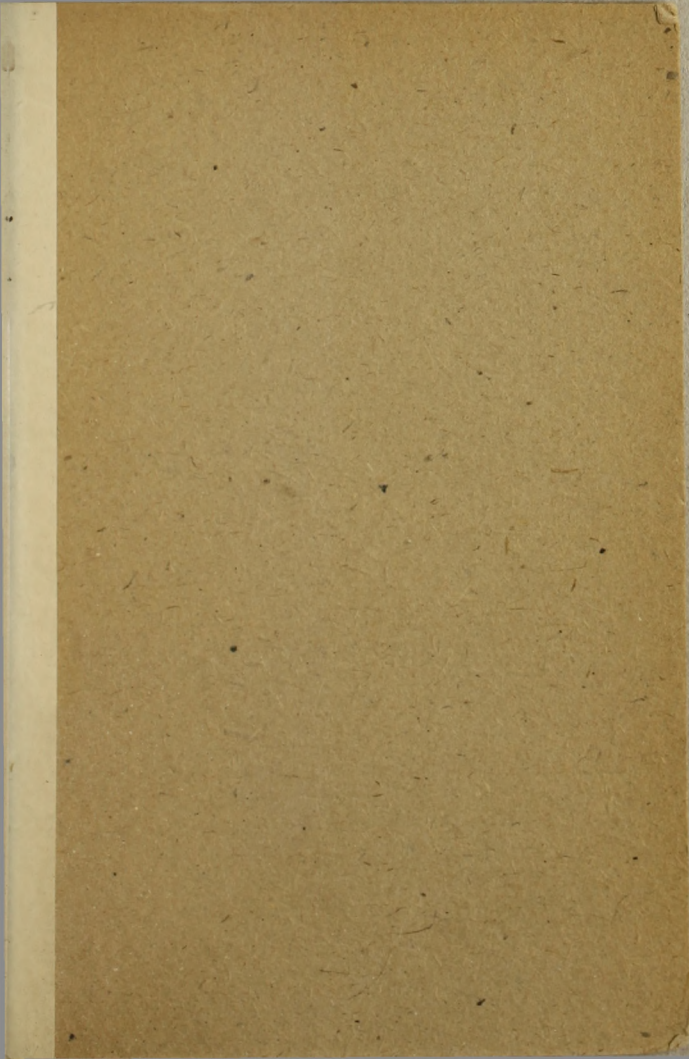
## TARTALOM

	Lap
Bevezetés .....	5
I. Középkor. ....	7
II. XVI. század (Az angol renaissance) ..	11
III. XVII. század ..	24
IV. XVIII. század..	32
V. Romantika..	45
VI. Viktória kora ..	53
VII. XX. század ..	65
Bibliográfia ..	74





Magyar Tudományos Akadémia  
Könyvtára 3606/195.1. sz.





# KINCSESTAR

Az ország egyetlen, a tudományok minden ágát felölelő és népszerűsítő könyvsorozata. 150 kötetes keretében az ismeretek teljes enciklopédiáját nyújtja, úgymint :

MAGYARSÁGISMERET  
TÖRTÉNELEM  
AZ ÚJ EURÓPA  
IRODALOMTÖRTÉNET  
EMBER ÉS TERMÉSZET  
MŰVÉSZET, KÖNYV  
KÖZGAZDASÁG, STATISZTIKA  
VALLÁS ÉS FILOZÓFIA  
TERMÉSZETTUDOMÁNY  
ORVOSTUDOMÁNY  
HADTUDOMÁNY, SPORT  
FÖLDRAJZ  
TÁRSADALOMTUDOMÁNY  
ÉLETRAJZOK



„A MAGYAR SZEMLE KÖNYVEI”

önálló nagyobb monografiák a következő szerzőktől :

Szekfü Gyula, Weis István, Hóman Bálint,  
Horváth János, Farkas Gyula, Babits Mihály,  
Julier Ferenc, Gratz Gusztáv, Genthon István.

KÉRJEN RÉSZLETES PROSPEKTUST.

Kiadóhivatal : Budapest, VI., Vilmos császár út 26. sz.